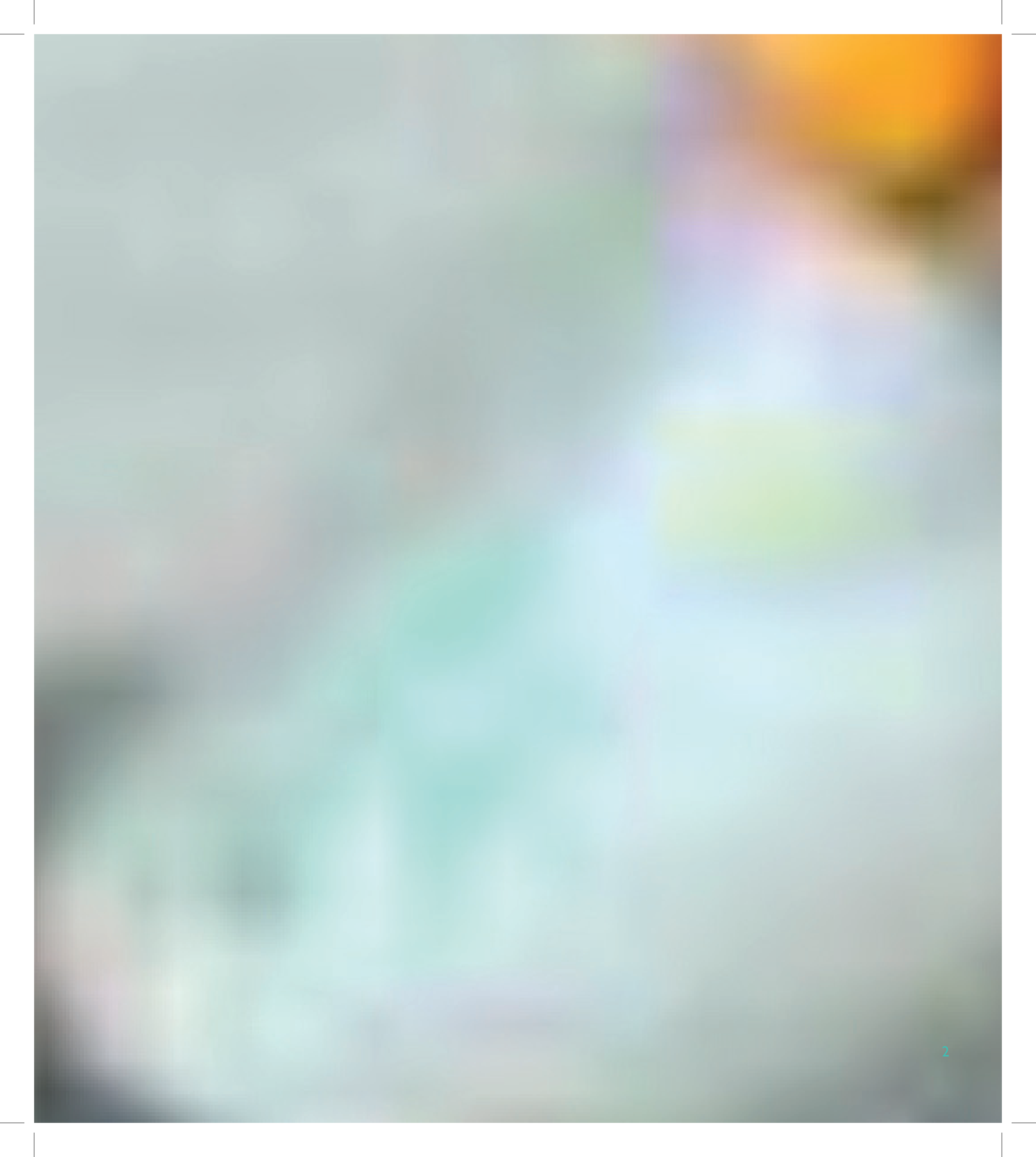


Enregistrer sous

Léa Tesson

ntrod

uction

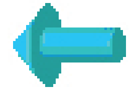
Aborder internet et les outils numériques n'est pas une mince affaire. C'est un monde qui, sans être le cœur de mes préoccupations, existe d'une certaine façon dans mon travail plastique. J'utilise ses instruments comme sa matière. Les logiciels, de retouche ou de montage, les webcams, les micros, les captures d'écran, les imprimantes, autant d'outils pour qui veut capter ou manipuler ce qui lui passe sous la main ou devant les yeux. Mais aussi la matière, une masse impondérable de matière. Images, sons, textes, vidéos. Une hétérogénéité totale, sans commune mesure, qui peut fasciner comme rebuter par son trop plein d'informations d'où la hiérarchie se fait exempte.

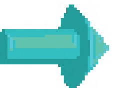
Mais c'est également - le débat critique entre Walter Benjamin et Theodore W. Adorno concernant le caractère reproductible des oeuvres étant toujours d'actualité - une sphère qui pousse à reconsidérer l'attitude même de communication et de création, entre démocratisation et aliénation. La création est possible et accessible, la diffusion l'est tout autant, cependant, cette interface chronophage peut rapidement concurrencer le réel.

Vaste sujet donc, compagnon de route qu'il ne faut pas, je pense, oublier de questionner régulièrement tant sa mutation est célère. Mais qui tout à la fois ouvre sur des possibles infinis.
Mes questionnements se porteront plus spécifiquement sur l'image, même si tout ce que j'ai évoqué précédemment se retrouvera lié d'une façon ou d'une autre, à la manière des rhizomes que représentent ces http:// à foison.
L'image donc. Imprimée, pixelisée, partagée, supprimée. Elle possède de multiples existences. Elle peut, par le biais de tous ces filtres numériques, être augmentée comme fragilisée.

Elle m'intéresse pour différentes raisons, et notamment pour son statut de document. Prendre une photo, faire une image, témoigne nécessairement d'une volonté. Volonté de communiquer ou d'illustrer, de garder une trace, ou encore de mettre en valeur un espace physique. Les motivations sont nombreuses mais à l'arrivée ces images sont toutes pour moi le spectre de cette volonté.

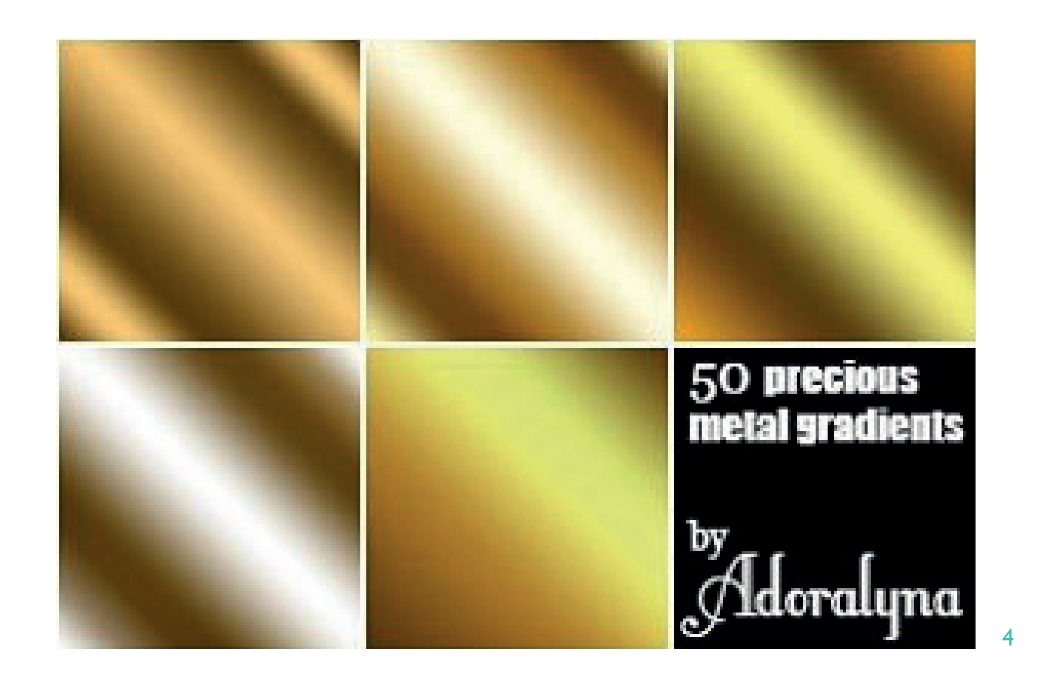
Noyées dans les flux des moteurs de recherches, elles apparaissent soudain, alignées sur une même rangée, affublées de noms codés, réduits à quelques dénominateurs accompagnés de chiffres. Le document est transfiguré, il n'est plus classé, posant avec sérieux sous une plaque de verre ou dans des étagères d'archives. Ou s'il est classé, la hiérarchie reste trouble. Il vit ici en électron libre, éclaté, me faisant m'interroger sur l'impact des nouvelles technologies sur ce statut, officiel voir historique, de document.
Assiste-t-on à une réelle révolution de l'accès aux images ? Dans quelle mesure peut-on se permettre de les manipuler ? Et la figure du créateur, est-ce une émulsion totale qui propulse l'amateurisme et écule le professionnalisme ? Ou un floutage des genres, des statuts, plus largement des définitions, qui entraînerait vers plus de flexibilité dans l'acte de faire, de s'exprimer ? Il m'apparaît également important de s'intéresser aux usages sociaux de l'image. Et notamment, du quotidien qu'elle vient dépeindre dans ce contexte d'internet, où des visions intimistes circulent, où le divertissement et le ludisme se lient jusqu'à la confusion.







3



4



5



6

LE FOND,

LA FORME,

UNE FUSION RICHE !



7

Commençons par définir avec un peu plus de précision ce que renferme internet et les outils numériques comme possibilités, et ce que cela fait émerger.
D'un côté les logiciels. Essentiellement dédiés à la manipulation de l'image, on retrouve Photoshop, initialement lié à des pratiques maîtrisées de la retouche photographique. A priori pour les professionnels de l'image, un outil qui se fait un allié pour traquer et faire disparaître les défauts de la prise de vue. Il permet de sublimer un corps ou un paysage en quelques clics. On le retrouve désormais un peu partout, remplaçant Photofiltre ou Paint, chez l'utilisateur lambda. Il contient à lui seul un panel très large de manipulations que l'on pourrait produire manuellement, la précision en moins.
Les qualificatifs des différentes actions renvoient d'ailleurs très directement au bricolage manuel, on peut couper, coller, gommer, se servir de l'outil éponge, de l'outil doigt, du pot de peinture. Tout est envisageable, on peut lisser complètement une image, en jouant avec les contrastes, la luminosité, l'outil netteté, comme en faire ressortir le grain. On peut la traiter entièrement comme en extraire seulement quelques fragments. C'est également le règne du photomontage, on peut assembler des images entre elles à l'infini et ce avec une grande précision qui peut rendre invisible l'intervention. C'est à peu près le même principe pour le son, la vidéo ou l'illustration, à chaque contenu son logiciel.

On peut se les procurer aisément et ils offrent un large choix de manipulation. Un des premiers gestes que je me suis mise à pratiquer avec ses logiciels, était celui d'extraire certains fragments d'images. Néophyte, je me suis servie du premier outil de sélection que j'ai pu trouver, l'outil sélection rapide. Selon l'endroit où l'on clique dans l'image, il détecte les limites d'une masse, d'une zone, et la sélectionne de façon autonome. J'étais très intéressée par cette découpe intelligente, robotisée, qui laissait une part à l'accident, les sélections comprenant toujours une sorte de dentelle de pixels qui ne correspondaient pas à la masse que je voulais extraire et qui venaient créer des compositions énigmatiques. C'était aussi une façon de détourner l'usage premier du logiciel, qui vise à magnifier ou arranger les photographies. La brutalité de la découpe opérée laissant complètement transparente l'action. Une façon de donner une autre dimension, non plus purement technique, à ces gestes automatisés.

C'est décider quelque part de ne plus répondre au mode d'emploi. De façon presque politique, c'est s'éloigner des carcans de la perception de l'image. Il s'agit de sortir d'un rythme orchestré par les critères d'appréciation d'une image. Critères qui sont nés avec l'ancrage de l'utilisation des outils technologiques au fur et à mesure du temps. Accompagnés de formats standardisés et, par prolongement, de lectures standardisées elles aussi. Il n'y a qu'à voir ce que provoque le

simple détournement formel de ce genre d'outils, quand par exemple Andy Warhol se sert de l'écran de télévision pour diffuser pendant 8 heures des images d'un homme qui mange ou qui dort en 1963. C'était un renversement de l'usage de l'écran déjà à l'époque, mais quand il se retrouve diffusé sur la plateforme Youtube de nos jours, cela donne lieu à un déferlement de commentaires signifiant entre autres l'incompréhension.

Un autre pan d'internet, que l'on utilise de façon récurrente, est celui des moteurs de recherches. Comme son nom l'indique, c'est lui qui fournit la matière à qui la recherche. Un mot, une phrase, une image et même désormais la possibilité d'énoncer vocalement.

Le moteur propose des pages et des pages de réponses. Un mot pour des centaines d'images. Les résultats changeant au rythme des nouvelles apparitions sur la toile, les propositions ne seront pas strictement les même d'un jour à l'autre. De la même façon que pour les logiciels, c'est une intelligence programmée qui possède des limites palpables. Dans le cadre de ma production, je me suis composée une banque d'images. Je l'ai nourrie d'images provenant uniquement de mes recherches sur les moteurs, en tapant des dates n'étant pas antérieures à celle de ma naissance. A partir du sept mai mille neuf cent quatre vingt douze et de manière aléatoire je suis venue piocher dans les vingt-deux dernières années, jusqu'à nos jours. La seule consigne étant de respecter la temporalité dans laquelle je vis et ne pas anticiper le quotidien.

J'ai d'abord constaté la présence d'anachronismes, résultats témoignant d'une rigueur bête et méchante d'application. Mais les propositions reconstituaient de manière relativement satisfaisante les événements de la période demandée. Plusieurs jours qui se suivent font apparaître la même image, ou alors plusieurs vues d'un même événement. On peut remonter le fil, investiguer, recomposer. La seule injonction formulée étant celle d'une date, à



8

caractère neutre puisqu'elle se contente de qualifier un espace temps, je n'influençais les résultats que dans une part assez réduite. Celle de regrouper des événements ayant en commun d'appartenir à la même décennie. Ce qui m'intéressait alors n'était pas tant les formes de cet outil mais la profusion débordante des images et leur caractère multiple.

En effet, chaque date tapée au clavier, fait apparaître son échantillon de vie, passée, d'il y a une ou deux dizaines d'années. On peut le regarder avec l'œil du sociologue, constater l'évolution flagrante des manifestations amateurs. L'œil du technicien, lui, ne sera pas sans voir la définition de l'image allant en progressant. L'introduction de l'ouvrage Traditions et temporalités des images[1] pourrait s'en faire l'analyse :

« *Les images ont toujours, et de multiples façons, partie liée avec le temps, au sens où elles appartiennent à l'histoire, ou du moins à une histoire. Il faut du temps pour les produire. Elles portent en elles l'empreinte des traditions qui les rendent possibles et les informent, et cela encore est du temps. Elles renvoient à des échelles du temps – au passé, au présent, au futur -, à la durée ou à l'instant, au temps continu ou au temps discontinu, qui viennent se télescoper et se contredire dans l'espace de la figuration. Elles sont les témoins de temporalités culturelles différentes, celles de groupes sociaux et surtout de civilisations étrangères les unes les autres, subitement mises en contact et appelées à fusionner. Temps multiples, traditions contradictoires, mémoires divergentes, c'est tout cela que recèlent les images et qui appelle, de la part des historiens, des anthropologues et des historiens de l'art, des compétences diversifiées que seules la collaboration interdisciplinaire et la comparaison de nombreux « terrains » d'observation différents permettent de réunir.* »

Un verbe me semble primer. Télescoper.

C'est bien un grand télescopage qui se donne à voir dans ces pages compartimentées. Toutes les composantes de ce qui a pu faire l'actualité y déferle, se mêlant aux scènes les plus triviales qu'il soit. Une hétérogénéité qui se situe aussi bien dans la substance des images que dans la variation qualitative. On y retrouve des faits-divers, l'actualité des célébrités d'alors, des images amateurs viennent s'immiscer ici et là, entre le politique et le drame social. Un avion de chasse, des uniformes, une manifestation d'art contemporain, une petite annonce pour une Polo, un autoportrait à la webcam, les débris de Furiani, les voyages de Lady Di.

Des images de programmes télévisés, des images de blogs, des images de journaux. Cela n'est pas sans faire écho aux travaux d'Aby Warburg ou Jules Maciet.[2] En effet que ce soit pour l'atlas Mnémosyne, ou dans les imposants albums du fond Jules Maciet on retrouve cette omniprésence des images, des planches entières d'images. Elles ont comme première vocation de documenter, d'instruire même. Elles témoignent d'une ambition de l'éducation passant par le regard. Le tri et le

1 / Traditions et temporalités des images, sous la direction de Giovanni Careri, François Lissarrague, Jean-Claude Schmitt et Carlo Severi, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 2009.

2 / Bibliothèque des Arts Décoratifs, Fond Jules Maciet, Paris.



9

montage sont quasiment les seuls gestes de leurs auteurs, le texte n'apparaissant que sous forme de titre ou de légende, pour classifier en somme. Même si la filiation avec les moteurs de recherche peut sembler rapide, il me semble qu'il existe des relations étroites entre ces deux formes. C'est comme une possibilité proposée par le moteur de recherches « donnez-nous un thème : nous vous fournissons le contenu en images ! ».

La dimension pédagogique s'effaçant au profit des motivations individuelles. Le rapport à la classification prend également un autre tournant, il y a un certain tri opéré dans la confection de ces albums. Le moteur de recherche lui, n'opère pas de tri moral par exemple. Il n'y a même aucune hiérarchie, la seule visée étant d'être au plus près de la recherche expressément dépêchée. Cela alimente d'autant plus l'idée de collision entre les différentes natures d'images, tant les extrêmes sont tolérés et cooptés. Et cela par le seul hasard du clic.

Formellement donc, un maelström qui pose un certain nombre de questions. Le libre accès, voir le libre-service. La consommation en masse, mais surtout l'appropriation en masse, car l'infime geste d'« enregistrer sous » représente une action qui n'est pas si anodine que cela. On extirpe, on appose une possession qui n'est plus seulement virtuelle car l'on peut ensuite rendre matériel le fait de s'en emparer par la simple impression. Même si de nombreux débats invoquent les droits d'auteurs et punissent certaines utilisations abusives, tout le monde peut puiser selon son envie dans cet énorme répertoire.

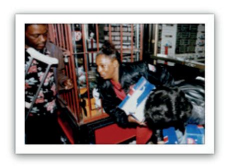
Mais ce qui me paraît vraiment caractéristique de ces documents se situe autour de la question du déracinement. Une image enregistrée puis publiée, puis enregistrée à nouveau, puis republiée, passe par tellement de filtres qu'il devient souvent difficile d'en connaître la source exacte. C'est peut-être en ce sens que les jpegs[3], à l'existence légèrement frelatée, s'éloignent du statut officiel de document. Au gré des recherches, les informations ou les images nous arrivent décontextualisées, l'absence de ramifications avec leur genèse leur confère un caractère particulier. De même que la pluralité de leurs existences.

En effet, il est courant qu'une image existe à de multiples endroits sur la toile, ou dans le bureau de nombreuses personnes. Dans un contexte ou pour des motivations qui ne seront jamais strictement les mêmes, voir diamétralement opposées. Cela fait parfois l'effet d'un no man's land où à force d'usage quotidien personne ne se risque à remettre véritablement en question ces outils. C'en est devenu une telle extension pratique pour tout un chacun, on s'en sert pour des choses dont l'importance est très variable. Des articles très pointus aux derniers buzzs de la télé-réalité, internet peut se faire socle de la réunion de la culture dite de masse et de la culture dite haute.

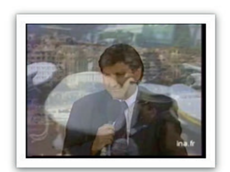
3 / Joint Photographic Experts Group, format d'enregistrement d'une image de nature assez compressée.



7mai1992



7mai1992,2



8mai1992



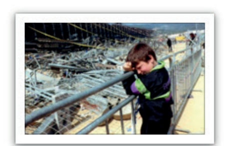
9mai1992



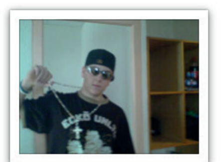
9mai1992,2



9mai1992,3



10mai1992



10mai1992,2



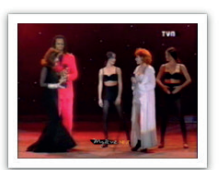
10mai1992,3



11mai1992



12mai1992



12mai1992,2

10



11


Chaussures de Plage
GRANDS MAGASINS DU LOUVRE
PARIS
CHAUSSURES
DE VILLE

12

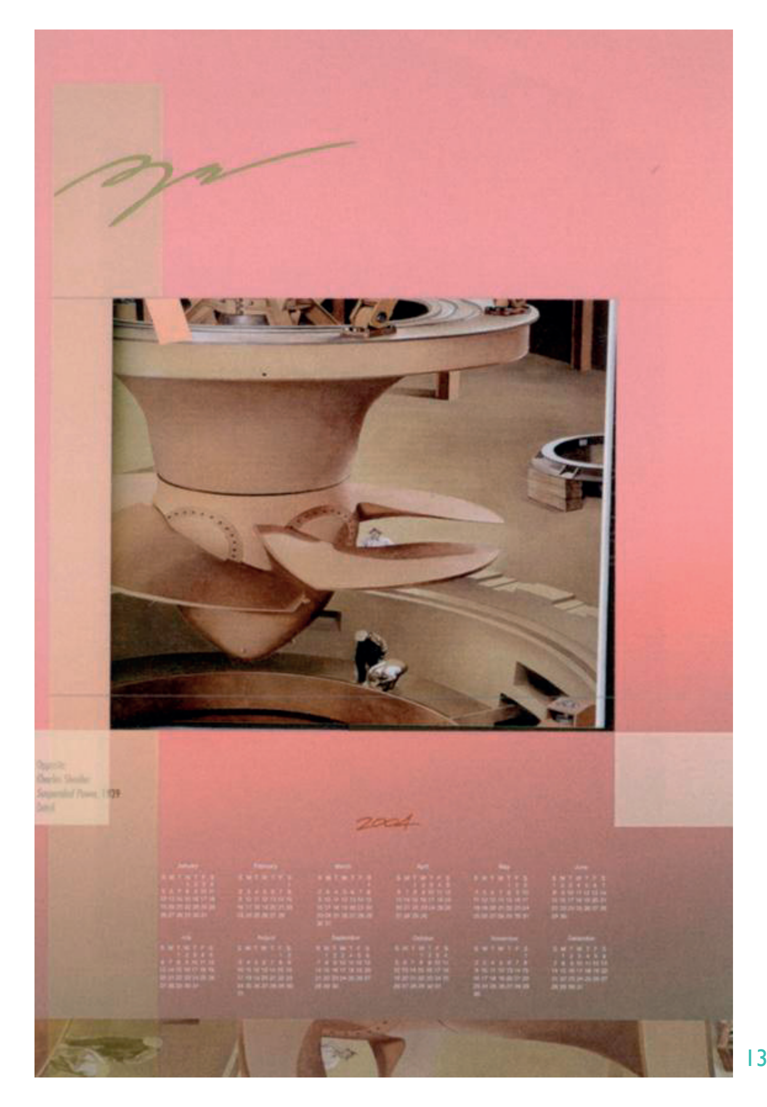
Ces jpegs trouvés témoignent véritablement pour moi de cet aléatoire qui fait s'épouser les différents degrés de culture. Ce ne sont plus que des miettes, qui se trouvent parfois engluées ensemble, et qui recomposent la mie d'une époque. Elles n'appartiennent plus vraiment à quelqu'un en particulier, elles sont échouées là, réunies par mes seuls mots-clef. Le fait qu'elles ne soient plus sous le joug d'une authenticité, d'un sérieux, crée une distance, comme une légèreté bien qu'elles ne soient pas départies chacune à leur manière d'une charge émotionnelle, d'une charge de vie. C'est l'union d'un total détachement et d'un caractère affirmé par ailleurs. Car l'hétérogénéité provient bien du fait qu'elles possèdent toutes un caractère affirmé. Certaines images seront très « propres », en haute définition, certaines seront prises avec des outils de mauvaise qualité, laissant apparaître de nombreux défauts. Certaines seront très pixelisées, d'autres posséderont beaucoup de grain. Certaines seront très contrastées, d'autres assez fades.
Elles documentent toutes à leur manière. Mais il m'intéresse de leur donner une autonomie.

« *L'image abstraite, désincarnée, telle qu'elle apparaît sur l'écran de télévision (qu'il s'agisse du traitement de l'actualité ou d'une émission de divertissement) est devenue l'image de référence, qui agit comme lubrifiant et trophée du pouvoir. Mais tout événement, si grave soit-il (ou peut-être parce qu'il est grave) peut faire l'objet d'une mise en scène qui en modifie l'interprétation. Les exemples ne manquent pas dans l'histoire récente : procès Ceaucescu, guerre du Golfe, Bosnie… Aussi n'est-ce pas l'image qu'il faut incriminer mais son contexte d'apparition tout comme son interprétation.* »[4]

Arrêtons-nous un instant sur cet extrait de texte. Je ne sais pas si Françoise-Claire Prodhon appliquerait à l'écran d'ordinateur l'analyse qu'elle fait ici de l'écran de télévision. Il me semble qu'il y a des analogies mais également des différences majeures. Le fait est qu'on ne peut intervenir sur l'image du poste de télévision que d'une manière assez réduite. Nam June Paik, Andy Warhol et d'autres l'ont manipulé dans leur production. C'était avant tout un jeu avec le support d'écran et les formats qu'il propose. Ils y diffusaient leurs créations. Mais avec l'ordinateur on a la possibilité de s'en emparer beaucoup plus facilement, il ne tient qu'à nous d'être passif ou actif face à ses images. Avec la télévision, nous n'avons pas cette possibilité de manipulation instantanée.

Cependant, je pense qu'il est soulevé ici un point important concernant le statut des images, celui de son contexte d'apparition. La même image ne peut-elle pas être amenée à jouer différentes partitions selon les contextes où on la verra apparaître. La télévision montre des images qui sont toujours rattachées à un programme, un journal télévisé, un documentaire, une émission, il y a toujours un présentateur ou des commentaires audio. Ce n'est pas le cas avec l'ordinateur et internet, les images arrivent sans contexte si ce n'est celui de la page internet qui peut être totalement erroné. Il n'est pas rare que lorsque l'on trouve une image qui nous

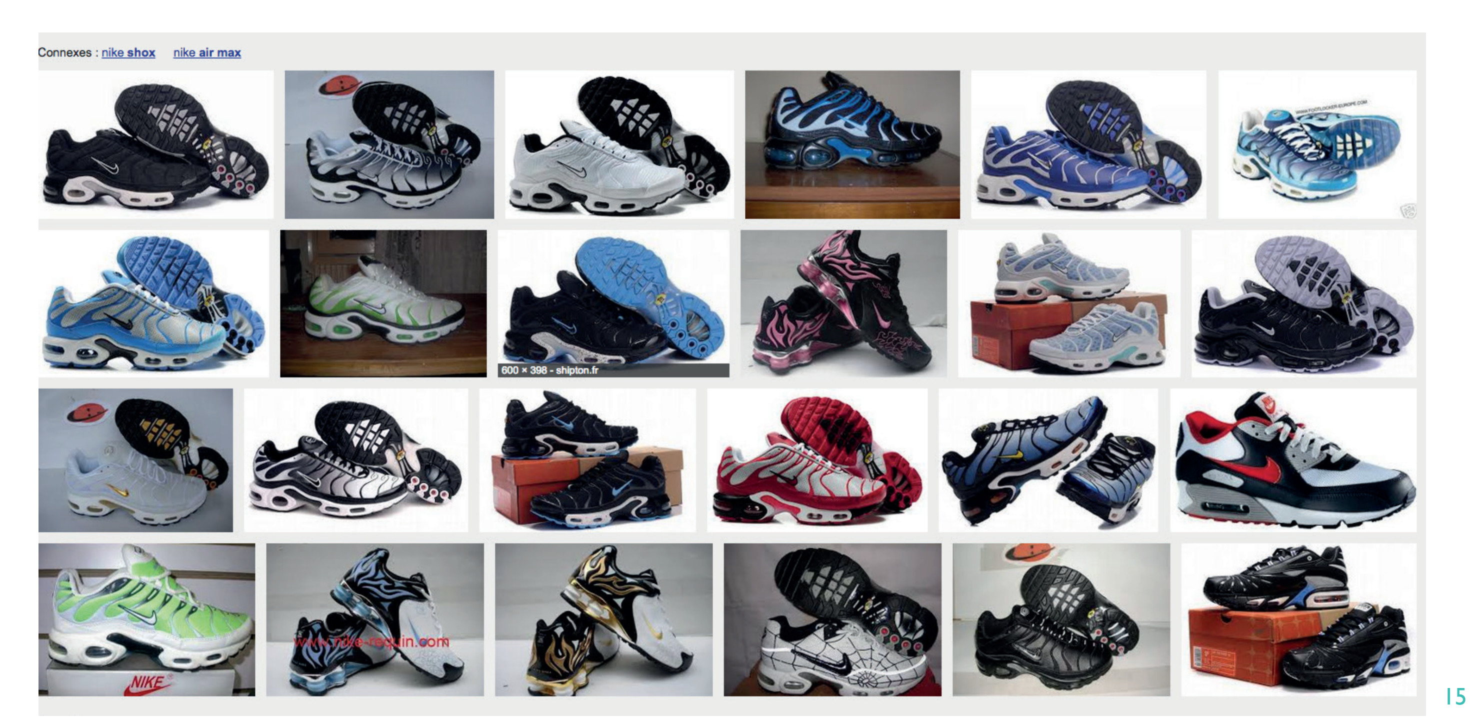
4 / L'image peinte en question, article de Françoise-Claire Prodhon, Art Press Hors-série n°16, 1995.



13



14



15

intéresse et que l'on recherche des informations sur la page internet où le moteur de recherches l'a repêchée, il n'y ait aucune justification, aucune explication sur son apparition, elle peut parfois illustrer simplement, même des faits qui ne sont pas en lien direct avec elle.

Son contexte d'apparition peut donc être totalement détaché de ce que porte initialement l'image. Cela me paraît soulever des questionnements intéressants sur la lecture de l'image. Comment va-t-on lire l'image ou des images, lorsqu'on les rencontre dans ce contexte, ou dans cette absence de contexte, d'internet ? Je pense que cela a à voir avec les clefs de lecture, et une lecture sans clefs me paraît ouvrir vers un autre domaine que soulève Françoise-Claire Prodhon, celui de l'interprétation.
Ces questionnements me font penser à un fragment très intéressant des Mythologies [5] de Roland Barthes, celui des Photos-chocs.

« *Geneviève Serreau, dans son livre sur Brecht, rappelait cette photographie de Match, où l'on voit une scène d'exécution de communistes guatémaltèques ; elle notait justement que cette photographie n'est nullement terrible en soi, et que l'horreur vient de ce que nous la regardons du sein de notre liberté ; une exposition de Photos-chocs à la galerie d'Orsay, dont fort peu, précisément, réussissent à nous choquer, a paradoxalement donné raison à la remarque de Geneviève Serreau : il ne suffit pas au photographe de nous signifier l'horrible pour que nous l'éprouvions. […] C'est qu'en face d'elles, nous sommes à chaque fois dépossédés de notre jugement : on a frémi pour nous, on a réfléchi pour nous, on a jugé pour nous ; le photographe ne nous a rien laissé – qu'un simple droit d'acquiescement intellectuel : nous ne sommes liés à ces images que par un intérêt technique ; chargées de surindication par l'artiste lui-même, elles n'ont pour nous aucune histoire, nous ne pouvons plus inventer notre propre accueil à cette nourriture synthétique, déjà parfaitement assimilée par son créateur.* »

Barthes fait émerger ici un élément intéressant. Le contexte d'apparition donc, mais surtout la présence de l'auteur, qui peut être directement liée au contexte, au mode de monstration. Il me semble que ce qu'applique Roland Barthes à la photographie « choc », n'exclue pas un large pan de la photographie tout court. Il y a parfois, comme il le nomme plus tard, une « présence démiurgique du photographe », alors que « le naturel (de ces) images oblige le spectateur à une interrogation violente, l'engage dans la voie d'un jugement qu'il élabore lui-même ».

Cela me paraît être d'une certaine manière, en écho avec la façon dont peuvent apparaître les images sur internet. D'une part, assez directement via l'écan, certaines images peuvent relever de cette dimension de photo-choc. On peut voir passer des images terribles, des scènes de guerre, des exécutions, ces images peuvent nous apparaître, sans légende, sans plus d'explication, d'on ne sait trop où sur internet.

5 / Mythologies, Roland Barthes, Edition Points, 2014.

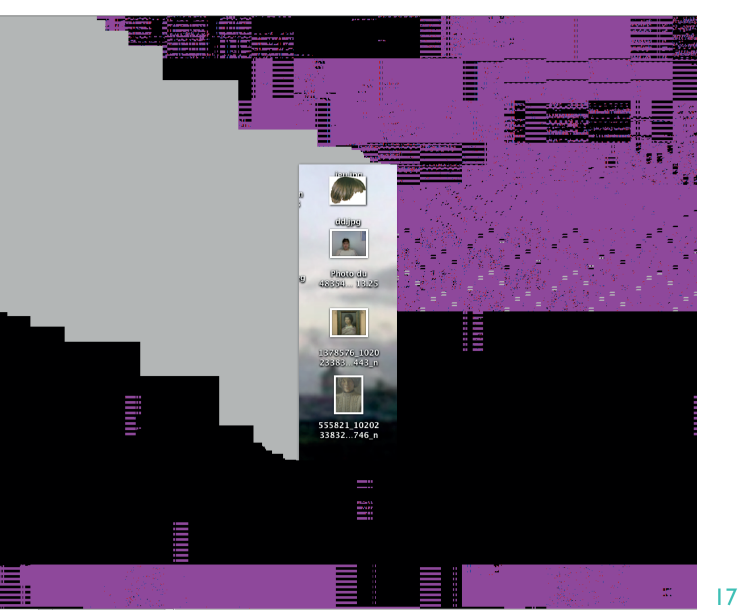
Il appartient donc à celui qui les voit de construire l'épaisseur de ce qui se joue. D'autre part, ce déracinement évoqué précédemment a à voir avec le naturel des images. Sur une page de moteur de recherche, elles sont tellement dépouillées qu'elles se donnent à voir comme image brute, entière, et non plus un ensemble d'images de consistance semblable.
Ce n'est pas une série, qui donne une lecture et aiguille le regard. (Je dis cela sans réduire l'image à la photographie « de photographe » et à la photographie « document ». De la même façon, ce que je dis sur la photographie de « photographe », n'est pas à appliquer de façon générale). C'est un bloc de matière qui donne au regardeur tout le loisir de l'interprétation. Et c'est, je pense, un privilège non négligeable. On est guidé nécessairement, mais sans information supplémentaire que celle de la seule nature de l'image. Bien sûr chaque internaute en fera ce qu'il voudra, s'arrêtera sur certaines et pas sur d'autres.

De la même manière que lorsque je compose ma banque d'images, certaines attirent mon regard et d'autres non. Mais il se joue une relation entre le regardeur et l'image beaucoup plus émancipée que dans d'autres contextes où l'image est tout autant omniprésente. Je pense à la télévision, ou au simple contexte urbain et marchand où la publicité attire l'œil en permanence, ou encore même à l'image artistique, qui bien que moins massive que l'imagerie publicitaire, est parfois tout autant composée. On observe d'ailleurs de nombreuses récupérations d'images propres au monde de l'art par la publicité.

Mais ce que je retiens essentiellement de ce texte de Roland Barthes, se situe autour de l'ouverture des lectures d'une image. Car il s'agit véritablement « des » lectures et non pas « d'une » lecture. C'est la pluralité des lectures découlant de l'ambiguïté d'une image qui lui donne de la consistance, qui la rend poreuse. Que ce soit dépendant de la volonté de son auteur ou non.



16


dd.jpg
Photo du
48354... 13.25
1378576_1020
23383...443_n
555821_10202
33832...746_n

17


18


19

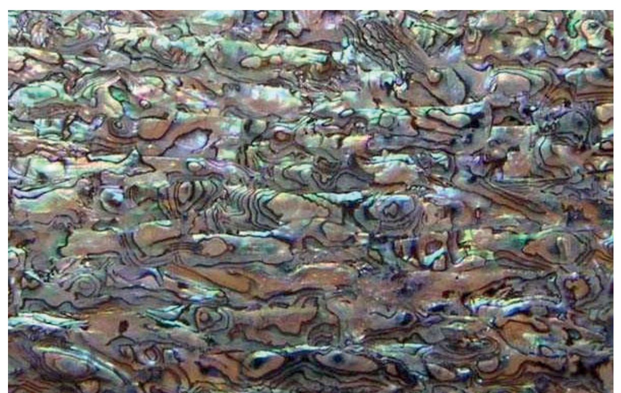

20

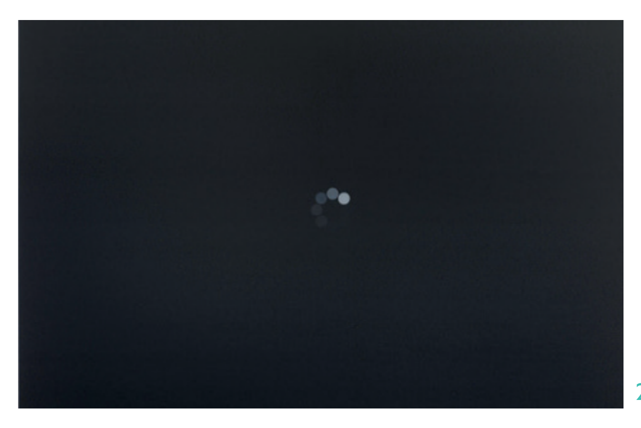

21

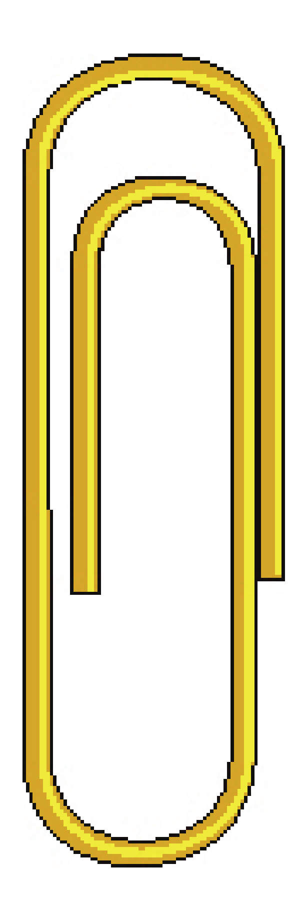

22


23


24


25


26



27

Néologisme :

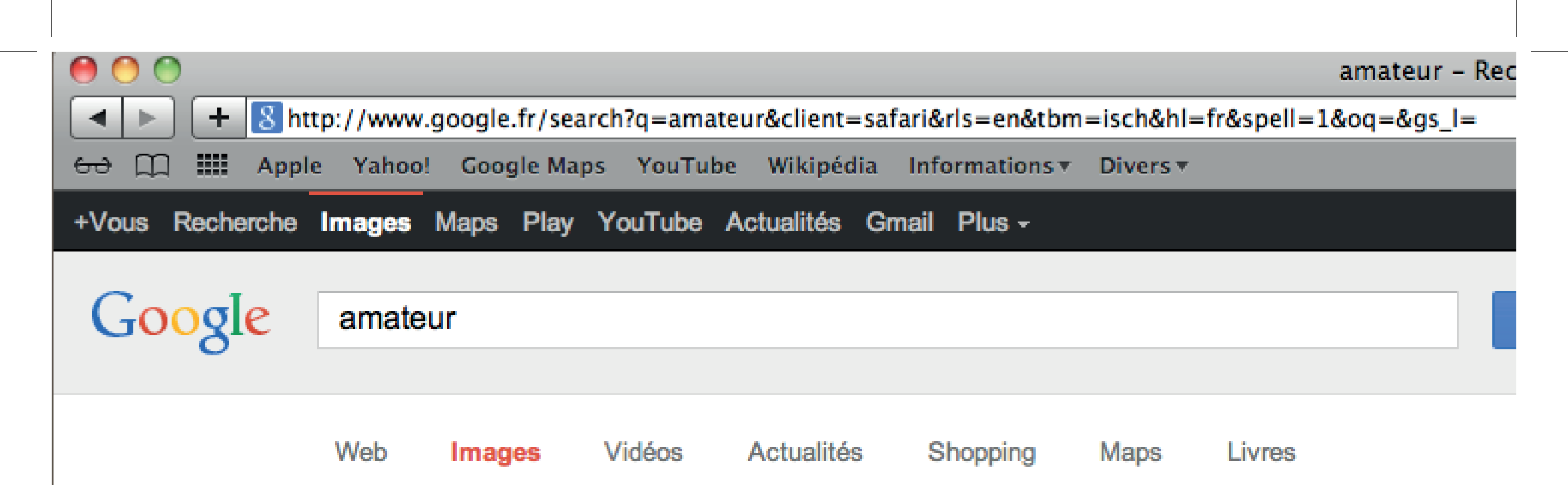
Outre l’image du balbutiement, j’avais l’image un peu figée d’un mot qui écorché, en créait un nouveau. Mais il est assez fascinant de voir tout ce que regroupe ce qualificatif de néologisme.

« Le néologisme de forme qui est un mot nouveau au sens de qui n’existait pas, un mot forgé : par exemple, en informatique, courriel (pour e-mail) et pour courrier électronique

Le néologisme d’emprunt lexical d’un mot étranger sans modification (parking, etc.) ou avec un francisation minime (sérendipité, etc.)

Le néologisme de sens — appelé aussi néosémie — qui est l’emploi d’un mot qui existe dans le lexique d’une langue dans un sens nouveau : par exemple, quand « virus » passe d’un emploi en biologie à un emploi en informatique. »

C’est comme si c’était une case qui statuait l’état d’indéfinition des nouveaux mots, tout en les tolérant. C’est pas mal.



Environ 31 600 000 résultats

Toutes les tailles
Grandes
Moyennes
Icônes

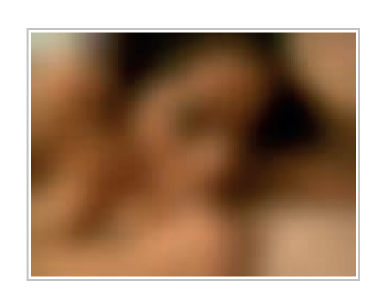
Toutes les couleurs
En couleur
Noir et blanc
Transparent



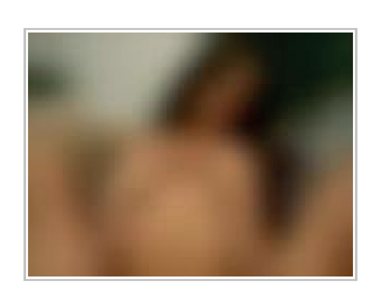
Tous les types
Visages
Photos
Images clipart
Dessins au trait
Images animées

Date indifférente
Moins de 24 heures
Moins d'une semaine

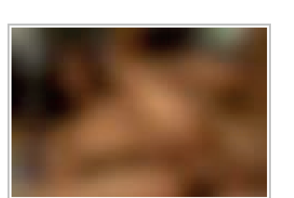
Images non filtrées par licence
Réutilisation et modification autorisées



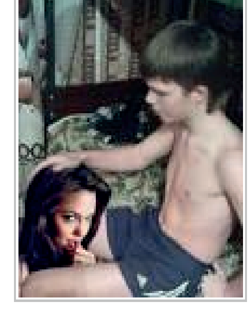
hugoarcier.com
1
1024 × 768 - 102 ko - jpg



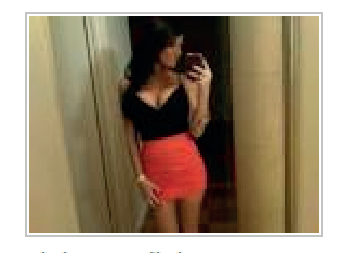
hugoarcier.com
1
1024 × 768 - 95 ko - jpg



hugoarcier.com
Un film pornographique flou.
320 × 212 - 15 ko - jpg



listcovery.com
amateur-photoshop-fails-and- ...
518 × 700 - 61 ko - jpg



club.caradisiac.com

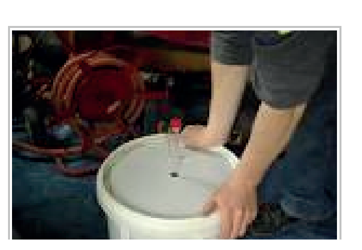
570 × 427 - 55 ko - jpg



ferenc.biz
Athletic **amateur** German
600 × 399 - 15 ko - jpg







herche Google

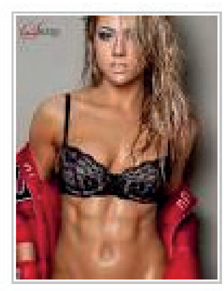


google

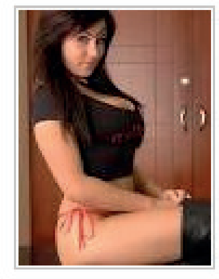


Connexion

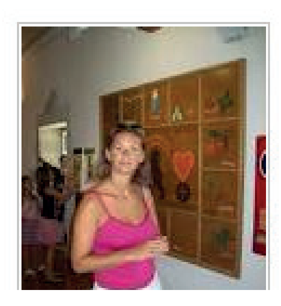
Le filtre SafeSearch modéré est : activé

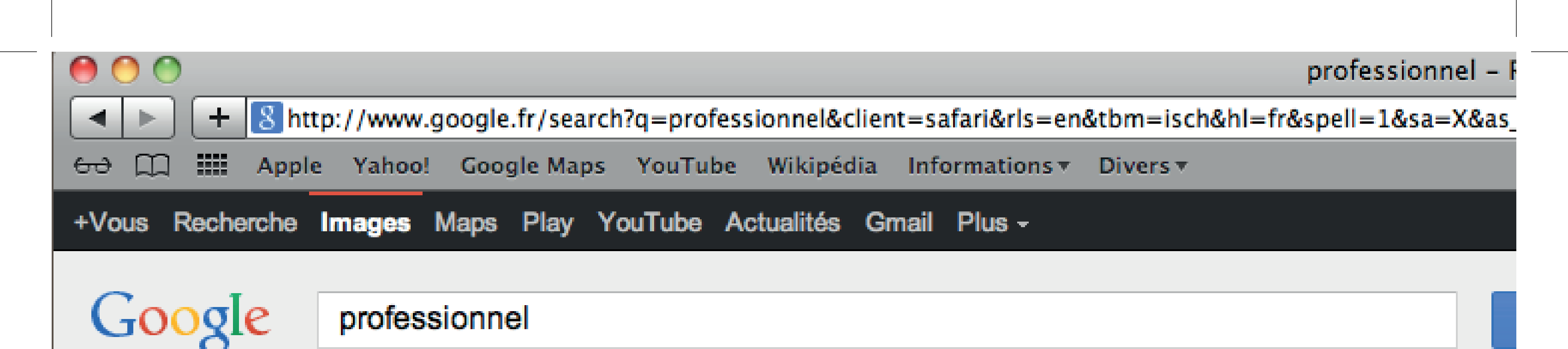


bodybuilding.com
After a while, I began to love
285 × 374 - 50 ko - jpg



teemix.aufeminin.com
amateur-boobs
240 × 320 - 17 ko - jpg





Web **Images** Vidéos Actualités Shopping Maps Livres

Environ 6 750 000 résultats

Toutes les tailles
Grandes
Moyennes
Icônes

Toutes les couleurs
En couleur
Noir et blanc
Transparent

Tous les types
Visages
Photos
Images clipart
Dessins au trait
Images animées

Date indifférente
Moins de 24 heures
Moins d'une semaine

Images non filtrées par licence
Réutilisation et modification autorisées



antonin.moulart.org

694 × 556 - 38 ko - jpg



purevoyance.com

332 × 253 - 69 ko - jpg



cefiob.fr
Les organismes d'enregistreme
du **Professionnel professionn**
975 × 650 - 339 ko - jpg



bivea-medical.fr

407 × 295 - 57 ko - png



houston-macdougal.com
Les pvtistes lui courent
1280 × 768 - 88 ko - jpg



capcampus.com

800 × 600 - 144 ko - jpg



cr-poitiers.notaires.fr

1024 × 683 - 402 ko - jpg



ressourcia.com



oreilleweb.wordpress.com

1688 × 1125 - 503 ko - jpg

Recherche Google

q=&ei=_pgzVMeeJdPVari_gtAN&ved=0



Connexion



Le filtre SafeSearch modéré est : activé

ent
nel



droit.univ-poitiers.fr

380 × 350 - 26 ko - jpg



infrep.org

461 × 271 - 15 ko - jpg



reme.info

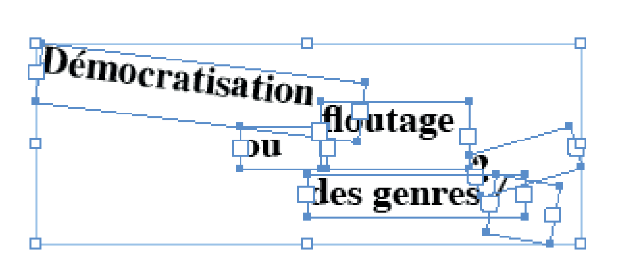
399 × 223 - 20 ko - jpg

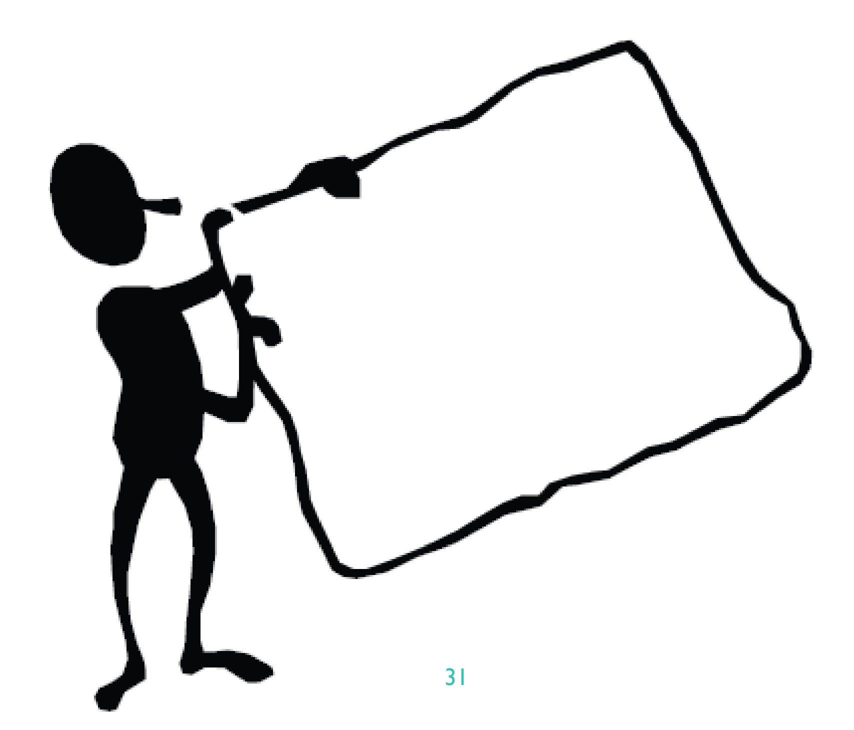


30

Artefact :

J’ai trouvé un pain, un faux pain, un pain vide poche. De consistance lourde, d’une couleur caramélisée trop uniforme, avec une croûte rugueuse qui m’a directement fait penser non pas à un vrai pain, mais à la matérialisation d’un pain figurant sur une nature morte paysanne. Plus tard, une bougie en forme de crème glacée, un économe en forme de carotte. J’aurais pu acheter le dépôt vente entier. J’ai d’abord pensé, quel paradoxe ! Et puis, au final, pourquoi pas. La croûte s’ouvre en deux, et l’intérieur évidé laisse apparaître une chamotte grossière qui trahit l’artefact. Je ne le trouve bizarrement pas laid, malgré toutes les réactions de mon entourage, du moins pas plus qu’une coupelle en porcelaine ou qu’un pot en plastique. Je ne sais pas encore ce que je vais en faire, c’est déjà presque un ready-made.
Ça m’a fait penser au film tous les matins du monde, à la viole et aux gaufrettes.


Démocratisation
ou
floutage
des genres
?



L'auteur. L'inspiré. Que devient-il avec internet ? Il y a des auteurs qui se revendiquent auteurs, d'autres qui restent dans l'anonymat par choix, et d'autres qui ne prennent pas du tout en compte cette dimension de la figure de l'auteur comme signifiant. J'utilise « auteur », je pourrais tout aussi bien employer « créateur ». C'est un rôle rendu confus par la profusion de matière et de « gestes » qui apparaissent sur internet. Mais qui existe, et ce, de différentes façons. Appuyé par les possibilités exponentielles de manipulation liées aux outils numériques. Ici, j'aimerais faire intervenir une citation de Jean Lescure qui retranscrit avec une réelle justesse tout l'enjeu de la notion de « manipulation » au sein de la création. Même si elle concerne particulièrement la littérature, elle rend compte de la rupture qu'elle exerce dans la perception de « l'avant-faire » et démontre l'accessibilité et la démystification du « faire ».

« *Si l'on veut bien se reporter à la phrase désormais célèbre inscrite dans Odile, on pourra joindre à cette notion les conséquences considérables qui découlent du fait que : Le véritable inspiré n'est jamais inspiré, il l'est toujours. Qu'est-ce à dire ? Comment ! Cette chose si rare, l'inspiration, ce don des dieux qui fait le poète et que ce malheureux n'arrive même pas à mériter à tous les coups par les pires douleurs cardiaques, cette illumination*

venue on ne sait d'où, il se pourrait qu'elle cessât d'être capricieuse et que tout un chacun la trouvât fidèle et consentante à son désir ? On n'a pas assez remarqué quelle révolution grave, quelle mutation brusque cette simple phrase introduisait dans une conception de la littérature encore toute livrée aux effusions romantiques et à l'exaltation de la subjectivité. En fait, cette phrase impliquait la conception révolutionnaire de l'objectivité de la littérature et ouvrait, dès lors, celle-ci à tous les modes de manipulation possibles. »[1]

La manipulation, le détournement, sont des notions qui induisent un certain ludisme dans la création. Car c'est souvent une intervention sur une matière préexistante. Une matière entière, que l'on va manipuler. Ce qui est déjà un premier déplacement et qui ouvre une brèche dans le sérieux de l'entité. Cela réfère aussi à la main, il y a sous-jacente l'idée de bricolage, et avec elle, une sorte de légèreté. C'est de l'ordre de l'expérimentation, du tâtonnement, de la découverte et c'est une forme que l'on retrouve de façon fréquente aussi bien dans l'atelier que dans l'écran. Cela passe par des choses très simples, et a priori dénuées de considération, comme le photo-montage ou le gif. J'ai parfois l'impression que la différence se situe autour d'une infime décision de la part du créateur. Celle d'apposer le sceau du sérieux. Celle de l'enjeu.

N'a-t-on pas moins peur des répercussions quand on crée quelque chose placé sous l'égide de l'expérimentation, du test ? Ce peut être une sécurité mais cela laisse paradoxalement une plus grande place à la prise de risque. Le jeu, traîne avec lui une image du désintéressement, d'une sorte de spontanéité. Se livrer à la gratuité de l'action de jouer est courant, hormis la dimension socialisante, il y a derrière cela l'importance d'être stimulé. Le fait d'être stimulé renvoie au simple fait de ressentir, composante intrinsèquement liée à la réception de l'art, il me semble. Je pense qu'il y a une frontière entre le ludisme et le divertissement « brut ». Il me semble qu'il existe différents degrés dans le divertissement, celui que je qualifie de brut, concernerait une activité purement et simplement dévolue au fait de s'extraire totalement de la réalité, adopter une attitude de veille en quelque sorte pour se plonger dans du pur ressentiment exempt d'intellectualisme. Cette vision extrême du divertissement revêt, je le conçois, une dimension inquiétante.

On considère souvent internet, au même titre que les consoles ou la télévision, comme l'apanage du divertissement. Si l'on s'en réfère au sens pascalien du terme, s'en est le haut-lieu, il n'y a pas de doutes. Dans une veine moins janséniste, Adorno serait certainement dans les premiers à pointer du doigt la dépendance aliénante, et le refuge du divertissement. L'écran faisant écran à une réalité qui n'est point constituée de pixels mais de cellules. L'écran possède un certain passé, glorifié comme diabolisé, il a toujours provoqué de vives réactions. Il est rattaché à l'avènement des télé-réalités, ou reality show outre atlantique, ainsi qu'à la diffusion permanente d'images. Souvent perçu par le monde

6 / Jean Lescure, préambule de l'Anthologie de l'OuLiPo, Edition Poésie/Gallimard, 2009.



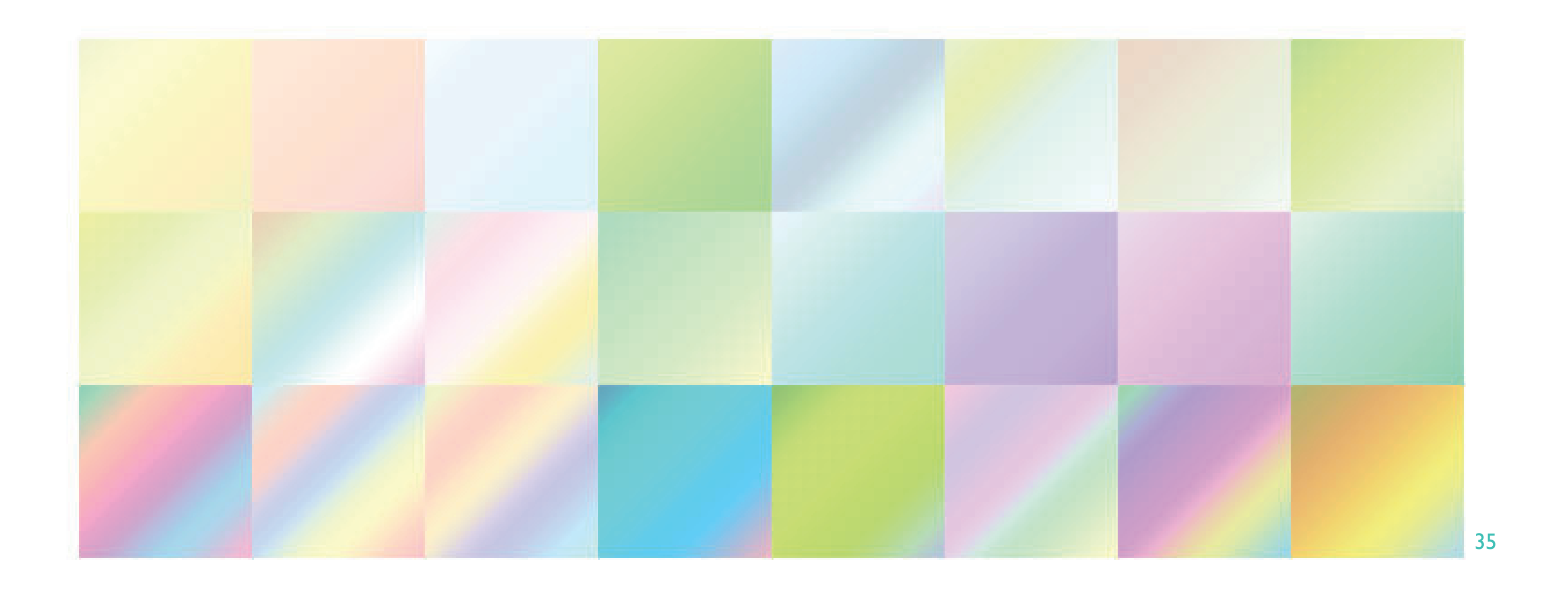
32



33



34


35

intellectuel comme une grosse barrière au libre-penser. L'écran servirait généralement de support pour diffuser des opinions pré-mâchées que les spectateurs, avides, se hâteraient d'ingurgiter en s'exonérant de penser par eux-même. Je pense que cela peut effectivement se vérifier, mais sans pouvoir être affirmé de façon globalisante. Ces questionnements sur ce qui fait acte de divertir, sont extrêmement présents dans le travail de Ryan Trecartin.

Les vidéos qu'il réalise en collaboration avec Lizzie Fitch sont comme une plongée immersive dans l'univers du web et des nouveaux médias, tout y est grouillant, fluctuant, en mouvement perpétuel. Il invoque une esthétique du cheap, abusant des effets des logiciels pouvant être taxés de mauvais goût , les ralentis, les superpositions, les accélérations, les transformations de voix, les images saturées et dégradées, tout tend vers une sorte de déperdition qualitative. C'est le règne de la basse définition. Les personnages en total désœuvrement semblent tout droit sortis d'une énième émission de téléréalité où il n'y a plus de limite au voyeurisme et à l'éxubérance. Mais Ryan Trecartin maitrise tellement l'usage des codes et des signifiants, qu'il réussit à créer une sorte d'ovni aux références multiples, aux emprunts perpétuels à notre société, et créé un objet stratifié qui peut se lire de nombreuses façons, au delà d'une superficialité apparente et exacerbée.

La vidéo Center Jenny, réalisée en 2013, me paraît concentrer le potentiel de ses réflexions.
Elle nous donne à voir plusieurs actions, toutes sont des scènes montrant différents personnages, en groupe, comme abandonnés dans des intérieurs de studio de tournage où les caméras et les écrans abondent de toute part. Les installations qui donnent à voir les vidéos reprennent d'ailleurs le même type de mobilier et de décors utilisés pour ses tournages. Le spectateur est directement projeté dans les scènes que l'artiste nous donne à voir, il n'y a pas de préambule, de narration, il faut accepter de ne pas saisir tout ce qui se passe ou tout ce qui est dit, les voix trafiquées brouillant parfois toute récéption de l'énonciation. Il rejoue le sentiment que l'on peut avoir lorsque l'on tombe sur une télé-réalité au hasard et que l'on ne comprend pas bien l'intrigue qui se joue - la plupart du temps quasi nulle - mais que l'on est quand même animé par un certain voyeurisme. Les personnages sont montrés de façon brute, crue, et semblent dans une latence sans fond, il y a à la fois une sorte de divertissement affiché, derrière lequel transparaît un ennui terrible. Cela conduit les personnages à se désinhiber totalement, ils adoptent une sorte d'attitude jonglant avec le vulgaire et l'infantilisme.

Beaucoup de propos tournent autour du sexe ou des insultes mais leurs attitudes sont parfois régressives. Il semble dépeindre une génération qui n'arrive pas à statuer l'âge adulte, oscillant sans cesse entre une sur-affirmation de soi, et un repli et une peur de la maturité. Plaçant un divertissement pas tout à fait efficace comme point d'orgue à leurs aspirations hédonistes. Il y est également question de séduction, les personnages sont en perpétuelle recherche de l'écran comme support d'auto-promotion. C'est un

groupe d'individus mais tous cherchent à supplanter, à se démarquer et cela passe par le filtre de l'écran qui immortalise et diffuse leur reflet.
On pourrait réduire son travail à une farce démonstrative de ce que serait un monde assumant une sorte de dépendance aux nouvelles technologies, ou bien une critique se basant sur une exacerbation de cette aliénation que peut produire internet. Mais au delà de ça, je pense que ce que réussit à faire Ryan Trecartin, c'est montrer le paradoxe de l'impact des nouvelles technologies.

On est dépendant, aliéné, captivé mais tout à la fois il y a un réel caractère d'émancipation. Le fait de ne plus hiérarchiser, de posséder cette matière grouillante et infinie permet, d'une certaine façon, de ne plus chercher à définir. Les individus qu'il présente ne sont plus hommes, femmes, blancs, noirs, bourgeois, pauvres. Ils sont la recomposition de toutes les identités que l'on peut observer. Leurs gestes comme leurs êtres ne sont pas linéaires. Comme si les choses pouvaient se capter à un rythme radicalement nouveau sans que l'on ait ce besoin de catégoriser. De même que dans ces vidéos on ne saisit pas forcément la totalité de l'intrigue mais plutôt des bribes de narrations largement interprétatives, les nouveaux médias symbolisent cette rapidité d'action et cette nouvelle attitude consistant à piocher et s'approprier.

Un aspect du travail de Ryan Trecartin qui rejoint profondément mes préoccupations, est celui de l'usage de formes « amateurs ». Un court extrait du texte de Yann Beauvais sur Ryan Trecartin paru dans Gruppen, le cerne plutôt bien.
« *Nous remarquons cependant chez Ryan Trecartin un goût prononcé pour les tons saturés, comme s'il s'agissait d'une revanche de l'amateur sur le calibrage et l'étalonnage plus feutrés de l'industrie. En photographie, mais aussi au cinéma, lorsque l'analogique régnait, la séparation entre le champ de l'amateur et celui du professionnel s'inscrivait notamment dans le type de pellicule auquel ces derniers avaient accès. Il était entendu qu'un amateur préférait les couleurs plus crues, plus intenses, moins subtiles, avec lesquelles le contraste est plus marqué, pour ainsi gommer au profit de l'éclat certains détails de l'image. […] Les logiciels permettent à chacun de pouvoir sombrer dans l'image, et autorisent que l'on abuse d'eux à notre guise. La séparation entre amateur et professionnel est devenue moins profonde, et l'écriture avec les images transcende aujourd'hui les divisions sociales, si tant est que l'on possède un ordinateur pour se lancer dans de telles aventures.* » [2]

Qu'est-ce que la pratique de l'amateur ? L'amateur est souvent perçu comme un individu étant saisi d'une vive passion pour un domaine en particulier, les sciences, les arts.. Il est néanmoins connoté de façon péjorative, de par sa maladresse technique, il ne possède pas toujours la maîtrise de ce qui l'anime pourtant de façon autonome. En dehors du circuit de ses activités quotidiennes. Il y a comme une spontanéité et une envie qui n'est pas dirigée par un contexte professionnel. Mais, il y a aussi un manque de considération.
C'est un statut un peu trouble, admis sans être

7 / Texte de Yann Beauvais, Gruppen n°9, juin 2014.

gratifié, et même parfois moqué.
Cependant, le manque d'enjeu évoqué à propos du ludisme précédemment, me paraît posséder des échos dans la pratique amateur. Et ce peut être sa richesse.
Il y a un aspect fragile dans la pratique de celui qui crée sans volonté conquérante, sans finalité en soi, fragile car certains codes peuvent lui échapper et produire quelque chose qu'il ne maîtrise pas nécessairement. Mais également une certaine force, celle de ne pas craindre le jugement, et surtout l'abandon dans le pur plaisir de faire.
Cela peut donner lieu à des formes plastiques très intéressantes, que la démarche soit consciente ou non.
Internet est une plate forme que les amateurs ont intégré tout autant que les professionnels. Il y a l'acte de faire, mais également celui de diffuser ce que l'on a fait. De le diffuser dans le but de montrer, de partager, mais également de provoquer des réactions. Faire le buzz, un objectif pour beaucoup.

Mais il y a aussi ceux qui participent à faire le buzz, les spectateurs. Ici réside une particularité d'internet, l'utilisateur est tout autant acteur que spectateur ; le glissement de l'un vers l'autre s'effectuant de façon imperceptible. Il existe maintenant de nombreux sites ou modèles de blogs, tumblr, pinterest, les réseaux sociaux, les sites de partage vidéo, youtube, vimeo, dailymotion. Cela regorge de possibilités de diffusion.



36

37

38



39



Download from
Dreamstime.com
This watermarked comp image is for previewing purposes only.
ID 28666469
Skypixel | Dreamstime.com

40

Domestique :

Pour faire bref, ce qui relève de la vie privée, du foyer, de ce qui va se passer à l'intérieur de l'habitat. Habiter le domestique, le décorer (ref poster). Le domestique, ça comprend plein d'axes intéressants. D'une part, je ferme la porte je suis chez moi, ce n'est plus un espace que je partage avec le reste de la sphère publique, de la population. Si il y a des gens, ils sont choisis. C'est un espace que je vais investir, d'une manière ou d'une autre, je ne parle pas d'un atelier d'artiste, mais par le biais du mobilier, d'objets, de représentations. Le stricte minimum va rester une présence en soi, même si je ne dispose que du mobilier pratique par exemple, cela va tout de même contribuer à créer une ambiance qui ne sera pas la même que chez mon voisin. Je pense qu'il serait très surprenant de retrouver un agencement tout à fait similaire de l'intérieur, avec un mobilier identique, quelque part d'autre sur la planète de façon inopinée. C'est donc une certaine expression de singularité quelque part (« cadeaux de la technique, dégâts du progrès » / le corbusier cités radieuses....), même si on adore dire que les pavillons se ressemblent tous et que le mobilier est standardisé (des passages intéressants sur vie domestique populaire en angleterre la culture du pauvre, richard hoggart). Ensuite, une fois dans notre sphère privée, c'est aussi là que se joue l'idée d'une authenticité, je laisse tomber le masque (merteuil se démaquille). Tout en étant dans une certaine mise en scène (aménagement de l'intérieur). C'est aussi là qu'ont lieu les habitudes qui ne sont plus de l'ordre du travail, schématiquement, on travaille en extérieur, et on rentre au foyer quand la journée est terminée. Mais surtout c'est le haut lieu du divertissement individuel via l'ordinateur, ou la télévision, la radio, le lecteur dvd, la lecture. La domotique.

Une des formes qui m'a vivement intéressée durant un temps, était la pratique du karaoké. Je m'intéressais initialement à la forme instrumentale des chansons diffusées sur internet, dans la visée d'accompagner les chanteurs amateurs. La base du karaoké, sans les paroles. Les sons synthétisés au maximum, d'où les vocalises étaient absentes, créaient un document insolite. Familier et totalement étranger à la fois. De fil en aiguille, je me suis mise à visionner directement des vidéos de gens s'adonnant à cette pratique du karaoké. Toutes ces vidéos possèdent un caractère perturbant, le simple fait d'être projeté, on ne sait trop pourquoi, ni comment, dans l'antre domestique d'un inconnu s'adonnant au chant est déjà assez étonnant.

Il y a donc d'une part la fusion de la sphère publique et celle de la sphère privée. Cela n'est pas sans évoquer le caractère voyeur de certaines émissions télévisées. Mais il est fascinant d'être projeté dans l'habitat des gens sous cette forme de la capture webcam. D'une part l'image est souvent mal définie, il y a des « bugs », l'image bloque, l'enchaînement n'est pas fluide.
De plus, il y a un réel décalage entre l'action de chanter, d'imiter un artiste que l'on apprécie, sous une forme se rapprochant du spectacle, avec un bout de cuisine, de salle de bain, ou de chambre souvent triviale. Cela laisse transparaître une sorte de franchise, l'acte conscient d'être dans une attitude de mimesis. Extraites de leur contexte de page internet, les vidéos seules font naître une palette de ressentis assez large.

On peut être gêné, car il y a un malaise évident de voir des inconnus donner de la voix, se montrer presque nus, dans leur intimité. La maladresse du chant aussi, peut être gênante, voir risible ou insupportable. On peut ressentir de la fascination, de l'attendrissement ou du dépit. Il existe néanmoins une certaine poésie. La voix est presque texturisée de par la mauvaise qualité de la capture sonore. Et parfois, les scènes qui se déroulent derrière les chanteurs peuvent être très énigmatiques. On se surprend à esquisser des scénarios, à essayer de définir un cadre de vie. C'est un support de projection mentale. Mais ce type de vidéo, on pourrait dire, d'auto-capture, pose réellement des questions.

Est-ce le simple plaisir de se mettre en scène, de rendre disponible la diffusion, qui les poussent à cela ? D'accéder à un statut entre-deux. Car ne pas montrer, rend inexistante aux yeux de l'extérieur cette action, la diffuser même si elle est peu visionnée, la fait exister d'une certaine manière, sans la rendre importante pour autant. Peut-être que c'est cela. Que c'est le seul caractère du « possible » qui importe.

Le terme d'amateur a aussi un peu dévié, on appelle par exemple toute photographie lambda, du quotidien, photographie « amateur », alors qu'elles peuvent être des images qui ne témoignent d'aucune passion pour la photographie en soi. Il existe en effet sur internet, de nouveaux usages sociaux de la photographie.

C'est un medium qui est désormais accessible et abondant. Il y a les appareils photo numériques, les webcams ou les téléphones portables. Ces derniers sont particulièrement vecteurs de ce type de photographie à usage « pratique ». Directement reliés à internet, ils permettent une véritable instantanéité dans la diffusion. Il n'est plus nécessaire de décharger la carte de l'appareil sur l'ordinateur pour pouvoir la diffuser. Deux ou trois effleurements de l'écran du téléphone suffisent à la rendre publique.

Cet avénement du tactile mérite que l'on s'arrête dessus quelques instants. Il y a encore six ou sept ans, cela n'existait pas de manière aussi étendue. Le contact de l'homme à la machine s'effectuait par pression sur des touches, une interface qui marquait un genre d'étape ou de filtre, entre le réel et le virtuel. Désormais on caresse l'écran comme l'on pourrait caresser un verre avec nonchalance. Le rapport de la main à l'objet pratique, non-robotisé, est désormais appliqué à la machine. L'outil numérique est banalisé, son usage en a été simplifié au maximum. Rendant presque invisible le monde entre la manipulation du réel et celle du virtuel. C'est à la fois un geste sensuel, celui de l'épiderme qui est stimulé, et tout à fait froid, car il reproduit à répétition un contact qui reste le même qu'importe l'action traitée. La pièce *Touching Reality* de Thomas Hirschhorn l'explicite de façon assez littérale. Dans une pièce, une vidéo est projetée à l'échelle du mur, et montre une main naviguant entre plusieurs images « chocs » où les corps et les visages ne sont plus qu'une chair torpillée. Des images amateurs, témoins de scènes de guerres meurtrières, que les doigts frôlent indifféremment. Zoomant dans l'image avant de l'évacuer pour une autre. C'est également la mise en scène glaçante de la réception de l'information.

C'est devenu un nouveau mode de communication par l'image. L'écriture n'est plus nécessaire. On peut se contenter de poster une photographie prise sans réelle application (il n'est parfois même plus nécessaire de regarder ce que l'on prend lorsque l'on photographie), pour signifier à notre entourage où l'on se trouve.

Sans vouloir lister les nouveaux termes et anglicismes propres aux usages contemporains des technologies, on a également assisté à l'abondance du selfie. De la même façon, ce n'est plus l'outil ou la recherche autour de la photographie qui possède de l'importance, mais le fait de se montrer. Que ce soit du premier ou du second degré, cela relève de l'auto-promotion. Il y a en filigrane l'idée de se construire soi-même une image.



41

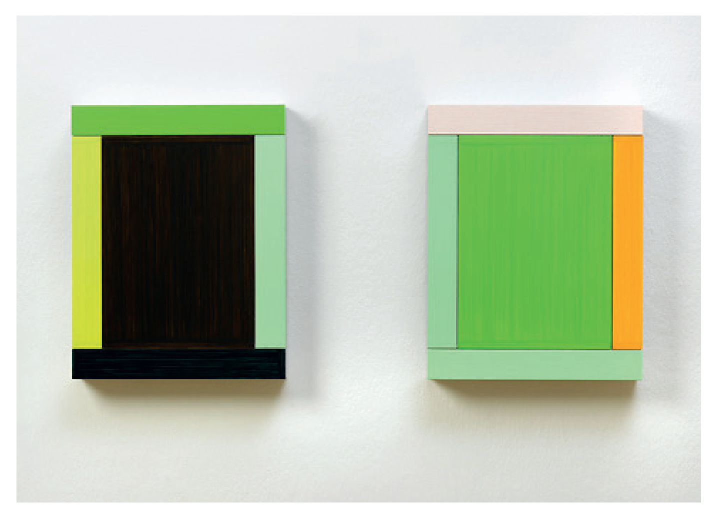
La photographie permet de fixer un instant et donc, de le composer totalement selon sa propre envie. Ce n'est plus le regard de l'autre qui nous capture, mais on crée par nous même l'image que l'on souhaite renvoyer. C'est une nouvelle forme d'auto-portrait qui joue sur l'instantanéité de production.

L'instantané, le rapide, c'est un peu le maître mot des nouvelles formes de technologies. Tout vise à l'économie des gestes. Paradoxalement il y a moins de gestes opérés mais plus de contenus produits. Je pense qu'il est nécessaire de se pencher sur toutes les possibilités d'apparition de l'image pour en comprendre la stratification. Car il existe une exigence et une considération de la « bonne » photo. L'exposition doit être neutre, l'image ne doit pas être floue, le cadrage doit être équilibré et le pixel non visible.

Ce sont des règles qui ne sont pas prises en compte dans un autre type de photographie se rapprochant de la dimension « pratique » que l'on rencontre très souvent, lié à la vente. En effet, la vente de particuliers a considérablement explosé, et les petites annonces sont dans la majeure partie des cas accompagnées de photographies. Prises rapidement, sans dimension esthétique, le seul souci étant l'efficacité de « rendre compte ». C'est bel et bien là, une des charges qui incombe aux nouvelles technologies, rendre compte. C'est offrir à l'usager la possibilité de traduire son quotidien. Une expression qui peut passer par des filtres très variés, mais dont la finalité, constante, est la communication. Elle n'a jamais été réservée aux professionnels, ou à «l'élite».

La réelle démocratisation se situe dans la possibilité de diffusion et dans l'accessibilité des outils.


42


43

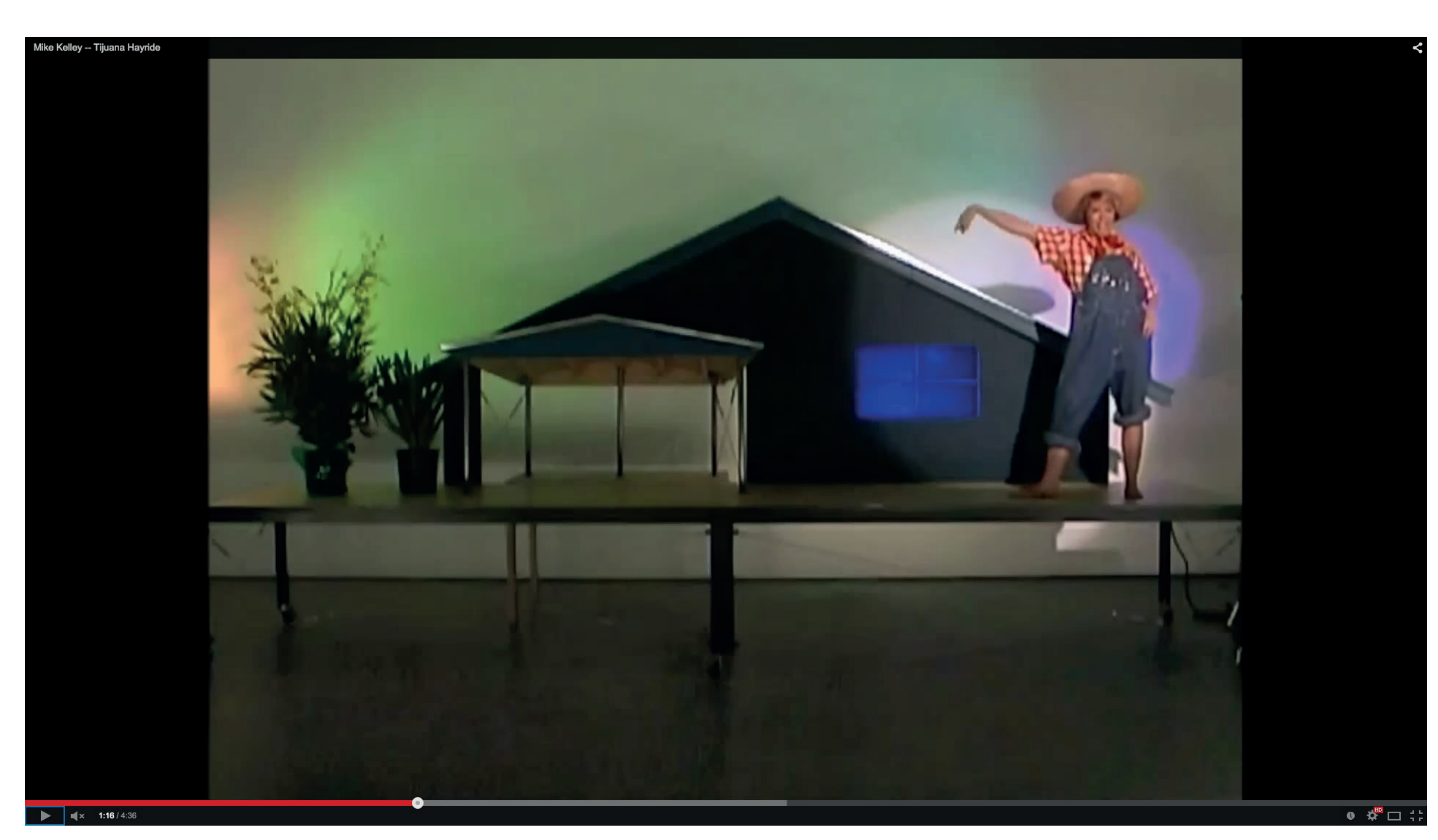

44

Divertissement.

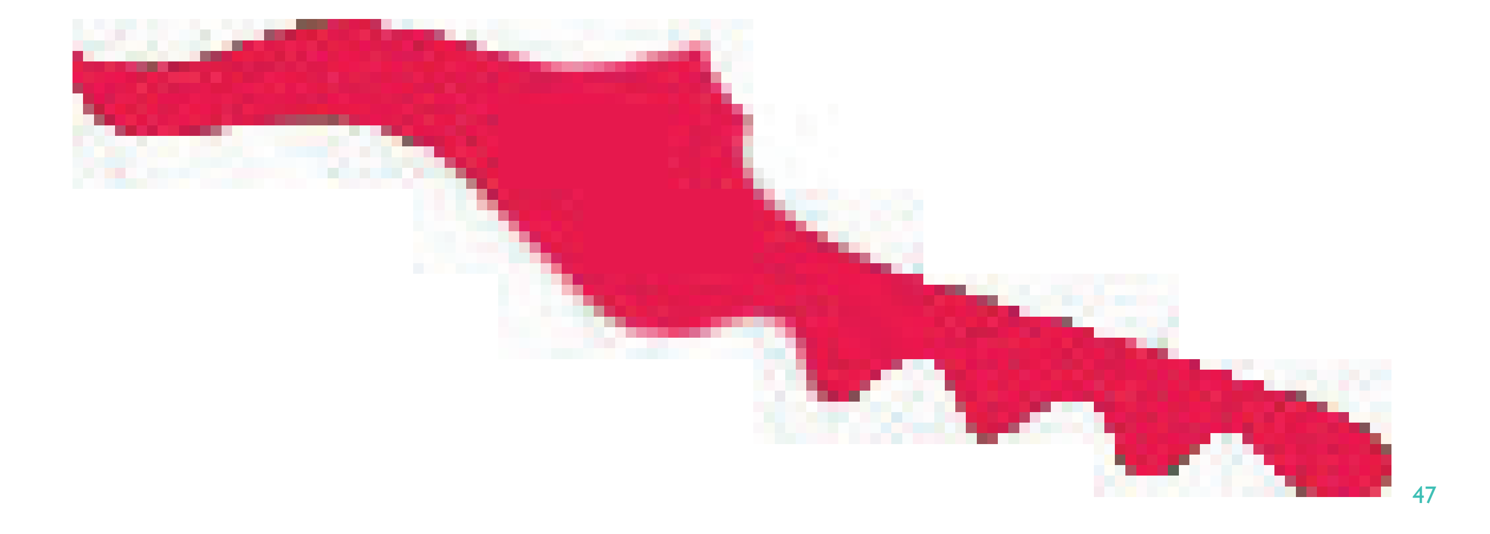
On charge les hommes, dès l'enfance, du soin de leur honneur, de leur bien, de leurs amis, et encore du bien et de l'honneur de leurs amis. On les accable d'affaires, de l'apprentissage des langues et d'exercices. Et on leur fait entendre qu'ils ne sauraient être heureux sans que leur santé, leur honneur, leur fortune et celles de leurs amis soient en bon état, et qu'une seule chose qui manque les rendra malheureux. Ainsi on leur donne des charges et des affaires qui les font tracasser dès la pointe du jour. Voilà, direz-vous, une étrange manière de les rendre heureux. Que pourrait-on faire de mieux pour les rendre malheureux ? Comment, ce qu'on pourrait faire ? Il ne faudrait que leur ôter tous ces soins, car alors ils se verraient, ils penseraient à ce qu'ils sont, d'où ils viennent, où ils vont. Et ainsi on ne peut trop les occuper et les détourner, et c'est pourquoi, après leur avoir tant préparé d'affaires, s'ils ont quelque temps de relâche, on leur conseille de l'employer à se divertir, à jouer et à s'occuper toujours tout entiers.

....

Que le cœur de l'homme est creux et plein d'ordure. 45



46



47

Adidas et la Marque en général :

Elle est présente dans toutes les couches sociales de la population, que ce soit du faux ou du vrai, les sigles sont omniprésents.
Là où j'ai grandi, comme beaucoup ailleurs, la marque possédait une réelle importance. La ZEP dans la ZUP. Même si ce n'était pas particulièrement esthétique, il fallait avoir une sacoche Lacoste, un jogging Sergio Tacchini, des baskets Nike ou un pull Adidas. Des vêtements pas forcément de bonne qualité, ni très élaborés, provenant d'usines délocalisées un peu partout dans les pays en difficulté. Tout ça pour un petit logo revendu assez cher et acheté par tout le monde, qu'on ait les moyens ou pas. Parce qu'il fallait les avoir, que ça déclenche des scènes de négociations ridicules ou non. Alors pourquoi ? Une tentative de gommer les fossés financiers apparents ? Une dimension identitaire, inévitablement. Je veux être comme les autres, avec certaines fantaisies propres à chacun tout de même. Mais il y a ce désir de se fondre dans la masse, adopter une attitude vestimentaire admise de tous car pratiquée par tous.
Mais ce qu'il y a également de très surprenant et qui peut soulever plusieurs questionnements, c'est la présence évidente du vocabulaire sportif. Ce sont des tenues initialement prévues pour faire du sport, baskets, joggings, survêtements. Mais elles sont désormais utilisées dans la vie de tous les jours, banalisées, pour traîner plus que pour s'activer. Peut-être que, sous-jacent, le besoin d'exposer un corps sain se terre quelque part.
L'influence des mouvements musicaux comme le rap ou le hip-hop y sont également pour quelque chose. Dans ces univers, la puissance et le pouvoir y sont prônés, l'argent, la réussite, autant de desseins matérialisés par ces petits logos. La marque est visible, elle s'expose, elle signifie et donne des indices à celui qui inspectera la tenue d'un rapide coup d'oeil. Elle est portée aussi bien par les acteurs du star-system que par ceux qui les adorent, avec peut-être plus de parcimonie et de difficultés. Par exemple, on peut recourir à la contrefaçon, très courante durant mes années au collège. Tout le monde possédait une sacoche Louis Vuitton ou Burberry dont l'authenticité aurait coûté plusieurs semaines de salaire aux parents. De plus elles étaient vraiment peu esthétiques, un sigle répété en mosaïque composé d'un L et d'un V, mais l'importance c'était l'impression que ça en jetait. Le marché du dimanche matin, entre le parfum, les sacs et les vêtements bon marché était le règne des acquisitions frauduleuses.


48


49


50


51


52


53



54

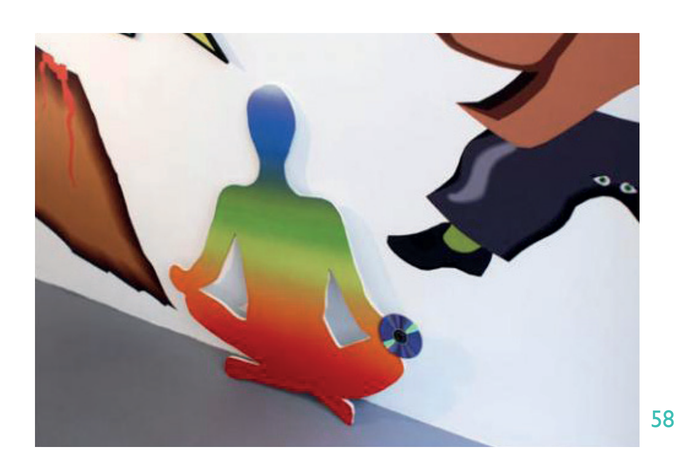


55

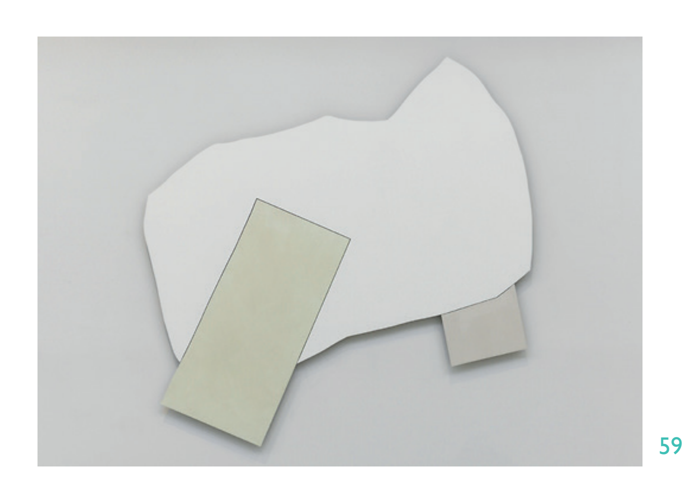
56



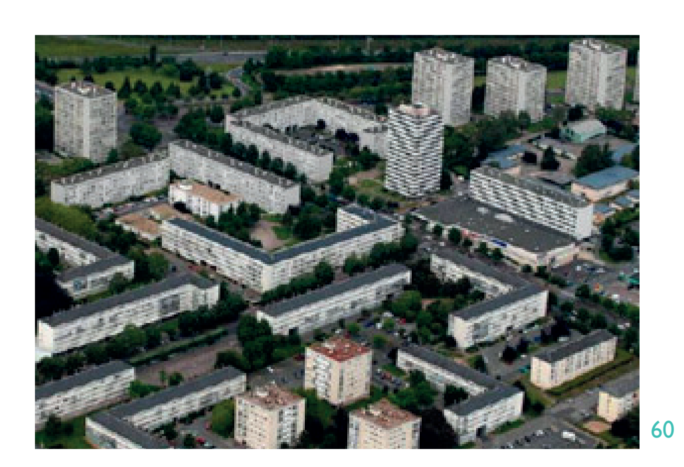
57



58



59



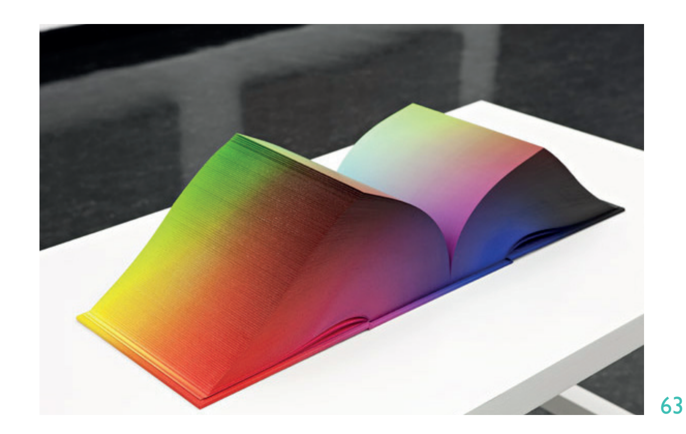
60



61



62



63



64



M.I.A. - "Bring The Noize" (Official Video)

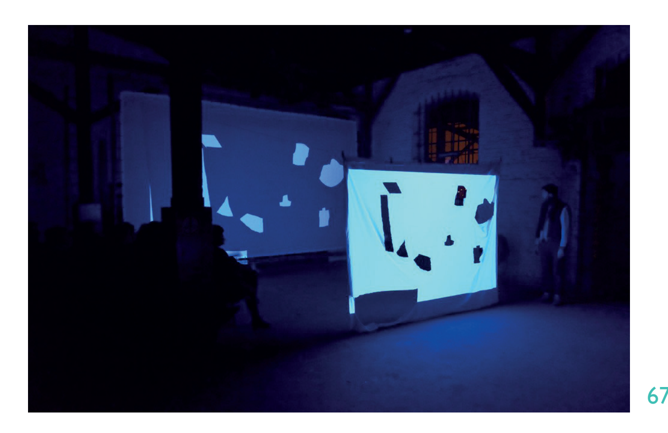
Désactiver le son

0:34 / 3:49

65



66


67

68


69


70


71



72

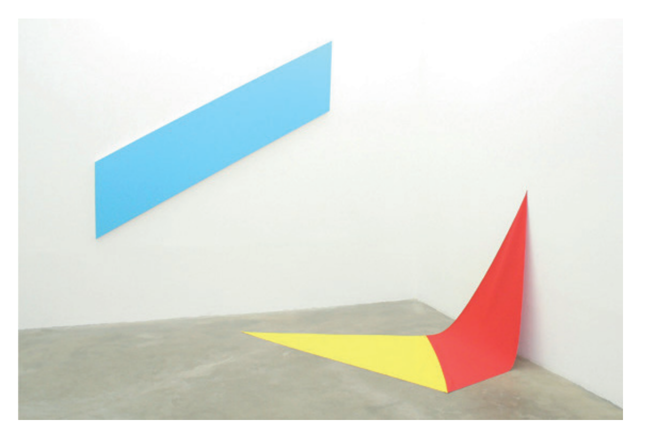


73

74



75



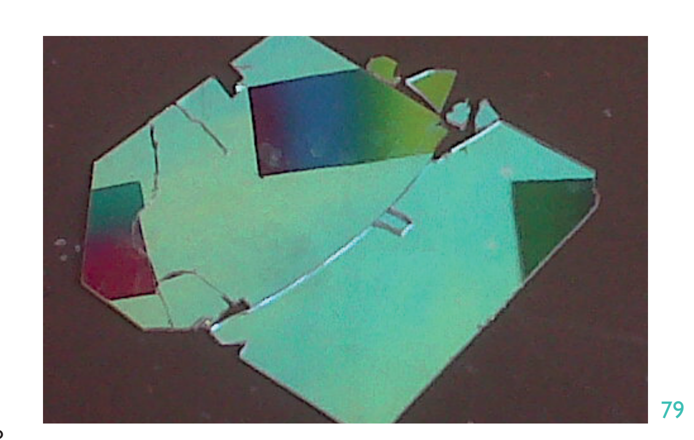
76



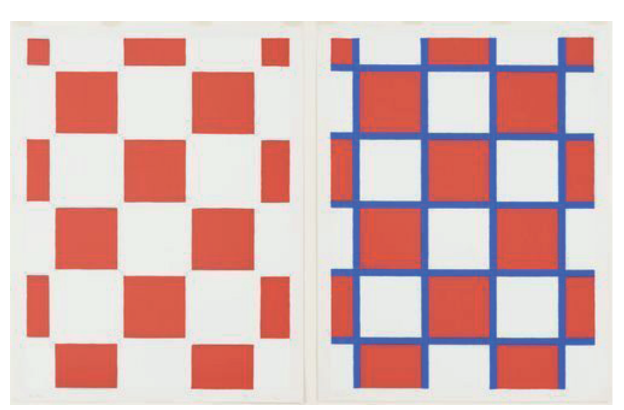
77



78



79

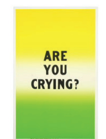


80


Evidemment, en caressant un chat dès la deuxième scène, Simone Genevois m'avait favorablement disposé. Mais rien ne m'avait préparé au choc de ce visage agrandi aux dimensions d'une maison, et je suis sûr que le caractère quasi-divin de cette apparition a joué son rôle dans l'enchantement. C'est sans doute pourquoi je sens toujours un peu une agression dans l'emploi du mot "cinéma" à propos des films qu'on voit à la télévision. Godard l'a bien dit, comme il lui arrive : le cinéma, c'est ce qui est plus grand que nous, sur quoi il faut lever les yeux. En passant dans un objet plus petit et sur quoi on baisse les yeux, le cinéma perd son essence. On peut s'émouvoir sur la trace qu'il laisse, ce portrait-souvenir qu'on regarde comme la photo d'un être aimé qu'on porte sur soi, on peut voir à la télé l'ombre d'un film, le regret d'un film, la nostalgie, l'écho d'un film, jamais un film.

81


IT'S
NOT
ART
(THAT COUNTS NOW)

WHAT
SHOULD
I
DO?

ARE
YOU
CRYING?

NOSTALGIA
24
HOURS
A
DAY

GOOD
LUCK!


EVERYTHING IS OVER
everything is over
Everything Is Over
EVERYTHING IS OVER
everything is over

NO
I'VE GOT
SOMETHING
IN
MY EYE

ADULTS
O·N·L·Y
PLEASE

NOTHING
*
NOBODY

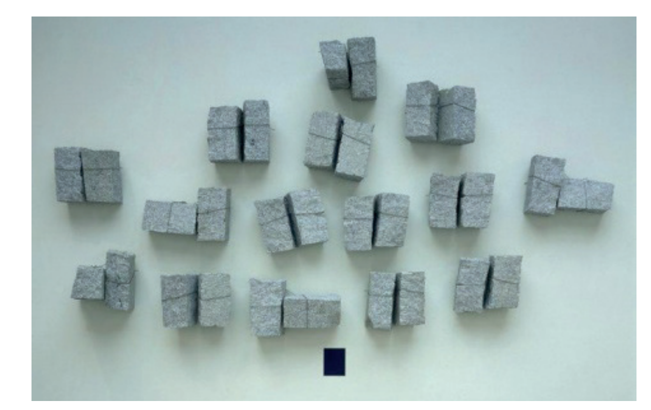
Who's afraid
of the
New
Now?

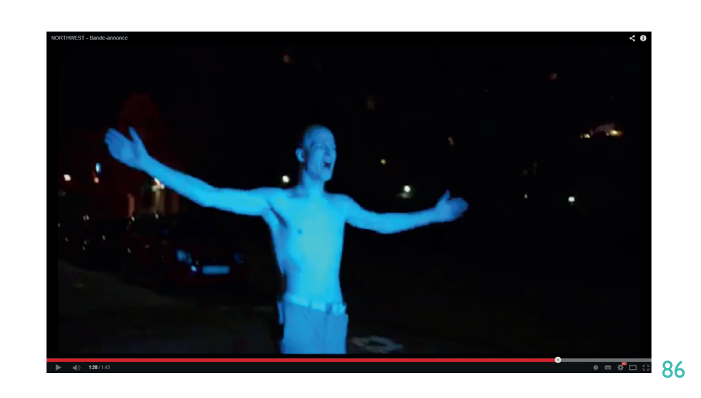
82


VERNISSAGE TV
3:15 / 5:46

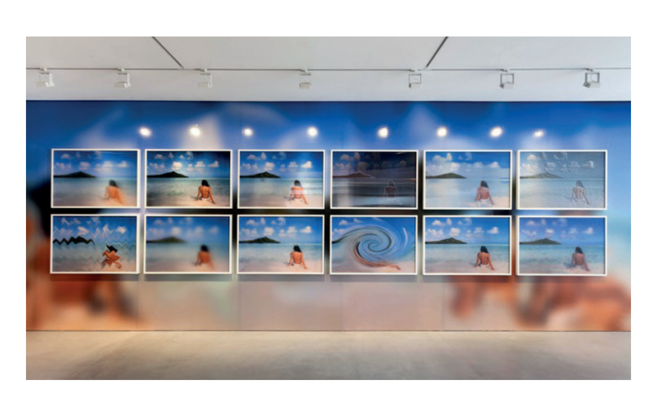
83


84


85



86


87


88



89

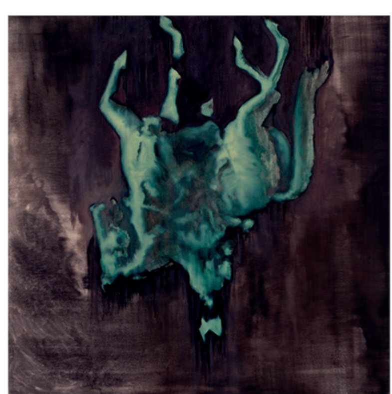


90



91









92

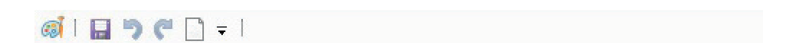
devantures autocollant – Recherche Google | Enseigne suspendue t





Webcam :

Elle est justement la fenêtre sur le domestique. « La webcam, au contraire, appartient à la sphère domestique. Surtout depuis qu'elle est rivée à l'ordinateur, avec son œil de poisson borgne qui découpe le théâtre du quotidien. Elle nous livre, en guise de décor, les combles aménagés ou les cuisines équipées, parfois les corridors ou bien encore les salles de bains à l'acoustique favorable aux meilleurs reprises musicales. Vu à la webcam, le cadre domestique impose aux chanteurs et musiciens amateurs ses arrière-plans affligeants ». (bass def, b42.) On peut se passer de la dernière phrase de cette citation. La webcam, ouvre une captation qui est celle de l'instantané, malgré des décalages fluctuants, dépendant de la connexion internet, de la qualité du matériel. Elle est porteuse de la captation facile aussi, on branche, on clique, pas de manipulations sans fin afin d'obtenir des images. On passe encore un cran au dessus des traumatisés de Kodak. On le diffuse ou non, quelques clics supplémentaires sont seulement nécessaires. Outil de communication, l'image est adjointe au son, à la parole. De qualité pouvant effectivement paraître « affligeante », mais là n'est pas tellement l'enjeu puisqu'on lui demande juste de répondre à un soucis d'efficacité, de rapidité. C'est d'ailleurs un trait que l'on retrouve beaucoup dans les outils technologiques des années 90/2000 encore balbutiants. C'est l'émergence des fichiers jpeg et mp3, le trafique sans fin d'ordinateur à ordinateur. Sur les mp3 les sons sont dégradés, mais le plaisir réside dans le fait de pouvoir les transporter ou de pouvoir les écouter de façon solitaire avec un casque. Une certaine forme d'indépendance quant à la consommation de la musique. (à developper via dancehall).



94

paint.jpg - Paint

Toute cette matière est-elle vouée à rester captive de l'écran ? Et de quelle façon est-elle en corrélation avec le monde de l'art ? L'art se nourrit de la société, il en est acteur et témoin, de la même façon que la société est nourrie de faits quotidiens que l'on peut voir ressurgir dans l'art. C'est une chaîne alimentaire assez logique qui se vérifie dans la production des artistes. L'usage des outils numériques a très vite été intégré aux formes plastiques. C'en est devenu un medium au même titre que des formes plus admises comme la peinture ou la sculpture. Il est intéressant de voir comment pour certains, cela a eu un impact dans une pratique déjà bien installée, ou comment d'autres ont tout de suite travaillé cette dimension du multimédia. Cela peut être mis sur le compte d'une dimension générationnelle, inévitablement, mais pas que.

David Hockney n'est pas en reste. Même si il a toujours fureté du côté des technologies de prises de vue, notamment son important travail avec les polaroids, il est rattaché à une certaine tradition de la peinture sur toile. Dans les années 60/70, sa peinture fait montre d'une figuration relativement dépouillée, de grands aplats, des formes aplanies, parfois synthétisées à la limite de la géométrie. Beaucoup de tons pastels font naître une atmosphère évanescente. Mais à partir des années 80, même si des prémisses étaient déjà là, le trait s'affirme, ne cherche plus à s'effacer derrière la texture simplifiée. La touche est en pleine lumière. Les compositions très lisses se déconstruisent peu à peu, flirtant avec des représentations à la Matisse. Prenons *Livingroom at Malibu With View*, qui est une huile sur toile réalisée en 1988. Une scène d'intérieur avec une vue sur l'extérieur. Les couleurs ne sont quasiment plus mélangées, elles sont utilisées brut, il n'y a plus le fin travail de tissage de nuances. L'extérieur n'est plus composé que de deux masses bleues, le ciel et la mer, comme peintes au doigt. Le sol, une masse rouge sur laquelle sont échoués une dizaine de traits courts et épais, bleus et marrons, évocation de texture réduite à son maximum. Cette peinture me paraît la transition évidente vers les dessins à l'Iphone qu'il commencera à réaliser en 2009. A regarder cette huile sur toile et les dessins sur téléphone, il n'est pas évident de distinguer ce qui est digital et ce qui sort du tube de peinture. Son goût assumé pour les univers nabis et des visions parfois impressionnistes, s'affirme d'autant plus avec les outils et la simplicité de gestes qu'offrent le téléphone portable. Il réalise beaucoup de scènes d'intérieurs, où la présence de plantes, de fenêtres et de motifs est récurrente. Figurant certaines vues, de composition semblable, à différents moments de la journée, à la manière, directe, de Monet et de ses meules de foin.

Utiliser les nouvelles technologies pour accentuer un dialogue avec une peinture, qui bien que moderne, résulte de la tradition sur la toile, peut paraître assez paradoxale, voir même oiseux car le medium pictural n'a eu de cesse d'être frictionné durant plusieurs siècles.
On a questionné sa dimension de support mais également sa possibilité d'exister en tant que tel, et non plus comme outil de la figuration. On pourrait citer Supports-Surfaces pour leur tentative d'émancipation de ce qui est constitutif de la toile. Deux aspects de leur pensée m'intéressent principalement. Il y a dans la pratique de la majeur partie de ses acteurs l'idée d'une transparence du

« faire ». En utilisant les composantes brutes de la toile tout d'abord, mais également dans le fait de démystifier le processus de création. Il y a une lisibilité immédiate des gestes des artistes à la vue de certaines oeuvres.

« *Ils veulent montrer la manière dont leurs oeuvres sont faites, ne cacher aucun des procédés sous le voile hypocrite du génie, car le peintre « n'est pas un illusionniste, un créateur de phantasmes, un montreur d'images ; il lui faut (…) établir (un) vocabulaire – immédiatement perceptible (...) ». La transparence prônée et appliquée, mais de manière parfaitement inutile. Car en acceptant le hasard, les artistes rendent définitivement utopique leur volonté de clarté. Ils font appel à lui, et en dernier recours, c'est toujours leur oeil – génial, inspiré ou simplement avisé – qui fait le choix entre ce qui sera oeuvre et ce qui ne le sera pas. Non seulement la création échappe à la rationalité, puisqu'elle est en partie le fruit de l'imprévu, mais en plus l'artiste intervient non comme artisan, mais bien comme un créateur ajoutant son génie comme ultime ingrédient. En refusant d'admettre l'importance du choix final et du regard de l'artiste sur son oeuvre, les membres du groupe vouent dès l'abord, leur entreprise de transparence à l'échec.* »[1]

Pour le cas particulier de Supports-Surfaces, la volonté jusqu'au-boutiste de transparence visant à remettre en cause la disposition et la fantasmagorie qui colle à la peau de l'artiste, échoue quelque part mais me paraît frôler des questionnements et des axes de réflexions qui n'ont pas cessé d'être d'actualité. Notamment à cette période où, comme on l'a déjà évoqué, les outils technologiques ont transfiguré l'accès au « faire », rendant plus massive encore la production d'images. Consolidant le caractère impératif de poser certaines questions. Comment fait-on l'image ? Est-ce l'outil ou le résultat que l'on veut faire parler ? Toutes les manipulations tendent-elles vers l'épure ou l'encombrement de la lisibilité?

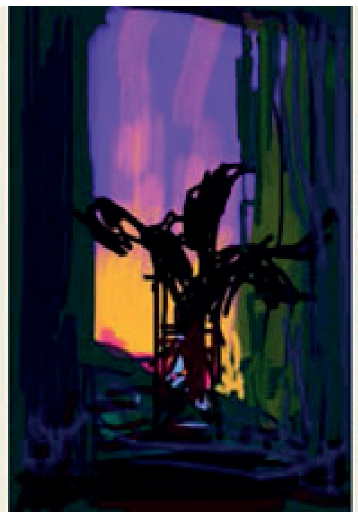
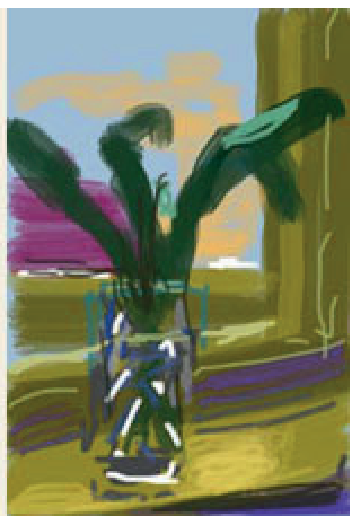
Le second aspect qui m'intéresse chez Support/Surface et que l'on retrouve chez beaucoup d'autres, est le glissement de l'image à l'objet. La peinture, mais également l'image d'une certaine façon, vient épouser des préoccupations sculpturales. L'haptique s'efface au profit du tactile. Le squelette de la toile prend chair spatialement. Ce n'est pas un pur déplacement mais un dialogue qui est une façon de faire tomber les étiquettes. C'est de la sculpture, c'est de l'installation, c'est de la peinture, c'est autre chose encore. Comme d'une certaine manière avec Hockney, est-ce encore de la peinture ? Est-ce que cela importe ?
Mais c'est également une façon de faire émerger le potentiel d'outils qui ne sont pas nécessairement pensés pour ce type de finalités.
Comme le fait de détourner des formes digitales et les faire exister d'une autre façon, s'éloignant de la recherche de pure fonctionnalité ce qui est assez riche en potentialités.

C'est emprunter à ces outils et contenus qui font maintenant pleinement partie de notre quotidien, pour les réinjecter dans la création et les hybrider encore. Dans cette lignée, quelques artistes m'intéressent, notamment pour leur capacité à jongler avec les référents technologiques et ceux propres à la création contemporaine. Ils créent des

8 / Le moment Supports/surfaces, texte de Déborah Laks, Ceysson Editions d'Art, 2010.



95

96

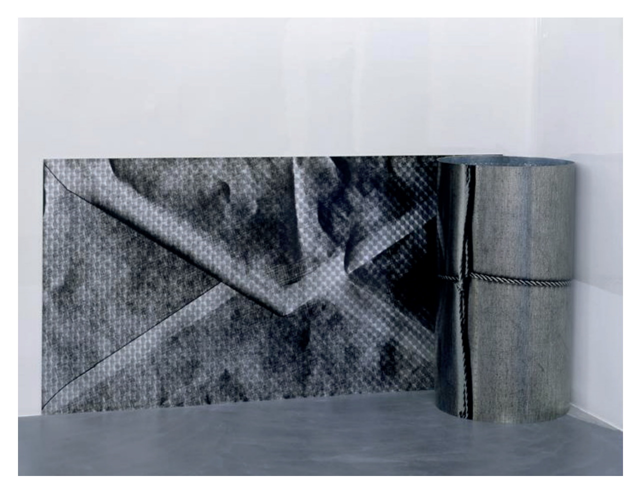
pièces dont les sources peuvent être très vite captées mais qui s'articulent autour d'une étrangeté, d'un décalage, notamment de par le télescopage comme c'est le cas pour le duo d'artistes Wade Guyton et Kelley Walker. A première vue leurs installations débordantes évoquent un pop-art un peu désséché.
Pour l'exposition *Empire Strikes Back* qui a eu lieu à Harvard en 2006 le spectateur pouvait découvrir des fruits (notamment des bananes raisonnant avec celle sérigraphiée par Andy Warhol pour le Velvet Underground), imprimés en grands formats, juxtaposés à des formes géométriques, des pois ou des lignes, de couleur vive. Plusieurs panneaux de grande échelle cohabitent avec une multitude de boites de conserves (prolongeant les échos avec la pratique du pop art et ses symboles de consommation) arborant le même type de motifs.
Mais l'imagerie n'est pas si lisse qu'elle en a l'air. Les fruits semblent légèrement écrasés laissant apparaitre le filtre du scanner, les compositions des bandes colorées cachent un caractère défectueux. Malgré la haute définition des images, ce n'est pas un sentiment de perfection qui se dégage mais plus l'impression que tous ces calques (puisqu'il s'agit bien de manipulations sur logiciel) échappent à leur créateurs. Ils sont sujets à des « bugs ». Certains panneaux accumulés laissent voir un même motif qui épuise toutes les variations de tons possibles. La trame de l'image, grossie à son maximum comme ont pu l'exploiter avant eux Roy Lichstentein ou Sigmar Polke, nous fait comprendre qu'on est « à l'intérieur » de l'image d'une certaine façon, qu'importe le recul.

Son essence, sa figuration éclatée, mise en perspective avec des images en haute définition, présentant des compositions en noir et blanc ou seule la peau des bananes figure en couleur ocre, évoque presque le dedans et le dehors. Ces impressions ne sont pas sans évoquer celles que l'on trouve dans tous les magasins de décoration discount où pullulent les taxis jaunes new-yorkais sur fond de buildings en valeurs de gris. Surenchère d'artifices sur l'image. Si l'on tire un peu plus sur le fil de l'interprétation, la peau de banane est synonyme de mauvais coup, d'embuche un peu mesquine. Il y a quelque part l'idée de la farce, on se joue de l'apparence. On peut avoir l'impression de faire face aux rebuts d'une image, qui a force d'être triturée, semble latente. Comme si un trop plein d'images éclectiques existant dans notre société, adjoint à un trop plein de possibilités de traitement débordait de l'écran pour venir se poser, se fixer, un moment.

D'une certaine façon, cela pousse à se questionner sur les limites d'une image ? Jusqu'où s'étendent-elles ? A quel point une même image va pouvoir générer différentes appréhensions et jusqu'à quel point supportera t-elle des interventions ? Dans quelle mesure peut-on figurer ces limites ? Et notamment une image numérique qui, on l'a vu, possède des existences multiples.
Ce sont des questionnements qui m'ont intéressée dans ma propre pratique. Je m'étais penchée un temps sur les possibilités de ne garder que les contrastes lumineux d'une image. Certaines petites zones très claires, qui induisent et définissent les rapports de masse de l'image me paraissaient être un genre de clef pour la compréhension. Isolées, imprimées et contrecollées sur un fin medium, elles ne devenaient plus que le spectre de ce qui a pu construire une image à un moment. Le mur, comme le calque vierge de photoshop, permettait de les

agencer, de les articuler et de composer un nouvel « état » de l'image. Un état intermédiaire, l'encre de l'imprimante sur le papier pour définir la figuration et le medium pour donner de l'épaisseur. C'était comme inventer une physicalité possible de l'image, tout en laissant apparent son aspect totalement fictif et bricolé. C'était une étape qui a d'ailleurs donné l'impulsion à d'autres travaux poussant plus cette dimension de l'épaisseur, de comment matérialiser ces fichiers jpegs. Entre leur existence pixelisée et la nature réelle de ce qui a été capturé.
C'est quelque part, faire un bond hors de l'écran, avec des mediums pouvant paraître éloignés de la manipulation technologique, mais chaque pièce n'en est pourtant pas si loin. Cet hybride entre la matière où la main, l'action physique de faire, est très visible et entre une existence originelle de l'écran plus impeccable m'intéresse.

Il y a cette dimension dans certaines toiles de Bruno Perramant. Comme *Le chien blanc n°2* ou le polyptique *Les Cavaliers*. La touche, le vocabulaire pictural est très présent, l'huile laisse transparaître le geste. Mais tout à la fois les peintures semblent relever de manipulations logicielles, le traitement de la lumière semble « excédé ». Comme si l'on avait joué à outrance avec les différents outils d'exposition et de contrastes lumineux ou à certains endroits simplement appuyé sur la commande « négatif » de Photoshop. Il met en évidence la généalogie propre à la manipulation de l'image. La peinture, un des premiers modes de représentation qui n'exclue pas l'artifice de la (re)touche, vient piéger l'oeil en évoquant de manière immédiate l'imagerie contemporaine et ses possibles excès colorimétriques. Tout cela porte encore une fois, en filigrane, un regard sur la temporalité.



97


98


99

L’aura, la charge historique, la composition d’un seul puis d’un tout. Un cycle, presque une filiation immuable. C’est bien cela dont il est question, et qui est à l’oeuvre dans l’oeuvre justement. Temporalité inévitablement perpétuée dans des productions pourtant diversifiées au possible. Je pense ne pas trop m’avancer en disant que c’est une action patente dans l’art que de faire parler un instant. Mettre en miroir est encore un autre travail, peut-être qu’un module de Pifaretti en parlerait bien mieux. Les faits et les possibilités de faire se regardent et s’imbriquent. Je ne pourrais ici faire l’exégèse de la rencontre entre art et nouveaux outils, c’est une histoire qui se construit encore. C’est un territoire qui n’a pas fini d’être exploité, et qui ne doit pas finir d’être ingéré et recraché tant il me paraît être reflet des mutations que l’on voit naitre dans notre quotidien, singulier et collectif.

Légendes

1 Capture d’écran de commentaires sur la vidéo *Eat* d’Andy Warhol publiée sur Youtube

2 Vue aggrandie de l’image 24

3 Ron Nagle, *Gold frankencense and murder*, céramique, 2012

4 Image provenant de recherches internet, palette de dégradés

5 Capture d’écran d’un clip de M.I.A, *Bring the Noize*, 2013

6 Seth Price, *Sans titre*, two elements,prima birds eye wood and acrylic, 55 x 45 cm, 2007

7 Image provenant de recherches internet, webcam

8 Jay Tan, *Oh Tom !,* vidéo, miroir, plastique, pâte à modeler, vêtements, ciseaux, 100 x 50 x 170 cm, 2013/2014

9 Aby M.Warbug, *Mnemosyne-Atlas*, série d’images, 1924-1929

10 Capture de ma banque d’images personnelle

11 Photogaphie prise au Fond Jules Maciet, Paris.

12 Photogaphie prise au Fond Jules Maciet, Paris.

13 Seth Price, *Big Pink Screw*, 2004, Inkjet print on canvas, 41.73 x 27.95 cm

14 Martin Parr, *Le Louvre*, 2012

15 Image provenant de recheches internet

16 David Maljkovic, *Sans titre*, inkjet print on archival paper, 117 x 150 cm, 2003-2013

17 Capture d’écran, recherches personnelles

18 Wade Guyton, *Sans titre*, 2008. Impression avec une Epson Ultrachrome. 213,4 x 175,3 x 3,75 cm

19 Martin Kippenberger, *Sans titre*, 1996, de la série The Raft of the Medusa

20 Seth Price, *Northern waste with virus pattern*, 2012, gesso, acrylic, and ink on plywood, 61 x 49cm

21 Hugo Schüwer-Boss, *Adidas (to B.P 2)*, acrylic on canvas, 40 x 30 cm

22 Martin Kippenberger, *Sans titre* (de la série Dear painter Paint for me), 1981

23 Photographie prise au téléphone portable, Hamburger Bahnof, Berlin

24 Image provenant de ma banque d’images personnelle

25 Image provenant de rechers internet, plaque de métal

26 Hugo Pernet, *Loading... (Full Screen)*, 2008, Acrylique sur toile, 130 x 97 cm

27 Image provenant de recherches internet , clipart

28 Capture d’écran, recherche Google images

29 Capture d’écran, recherche Google images

30 Photographie de téléphone portable, objet trouvé

31 Image provenant de recherches internet, clipart

32 Margaret Roberts, *No Big Coal,* 2012

33 Image provenant de recherches internet, essence

34 Bruno Perramant, *Deux soleils n°2*, 2010, huile sur toile, 130 x 195 cm

35 Image provenant de recherches internet, palette de dégradés

36 Extrait de la vidéo *Center Jenny*, Ryan Trecartin, 2013

37 Extrait de la vidéo *Center Jenny*, Ryan Trecartin, 2013

38 Extrait de la vidéo *Center Jenny*, Ryan Trecartin, 2013

39 Extrait de la vidéo *Center Jenny*, Ryan Trecartin, 2013

40 Image provenant de rechers internet , banane

41 Image provenant de rechers internet , vide dressing Caen

42 Adrian Schiess, exposition au Frac Provence-Alpes-Cote d'Azur, Marseille, 2014

43 Imi Knoebel, *Anima Mundi 26-2*, 2011, acrylique sur aluminium, 37 x 29 x 5,8cm chaque.

44 Roland Delaporte, *Nature morte aux fruits avec un pain*, huile sur toile, 44,5 x 62cm, 1780.

45 Capture d'écran d'un fragment de Blaise Pascal

46 Capture d'écran de la vidéo *Tijuana Hayride*, de Mike Kelley, 2005

47 Recherches personnelles, fragment du logo Lacoste

48 Robert Rauschenberg, *Small Rebu*s, 1956, huile, graphite, échantillons peints, papier, journal, coupures de magazine, photographies noir et blanc, fragments de carte des Etats-Unis, tissu, timbres sur toile.

49 Claude Monet, *Les Meules, effet de gelée blanche*, 1889, huile sur toile, 65 x 92cm

50 Image provenant de recherches internet (*L'histoire sans fin*, 1979)

51 Claude Monet, *Les Meules, effet du matin*, 1890, huile sur toile, 60 x 100cm

52 Claude Monet, *Les Meules, effet de neige et de soleil*, 1890, huile sur toile, 60 x 100cm

53 Image provenant de ma banque d'images personnelle

54 Capture d'écran du film *Northwest,* de Michael Noer, 2013

55 Florian Bézu, *Grotte*, 2012, faience émaillée, 28,5 x 29,5 x 31,5 cm.

56 Capture d'écran du film La Haine, de Matthieu Kassovitz, 1995

57 David Maljković, vue d'installation de l'exposition In *Low Resolution*, Palais de Tokyo, Paris, 2014

58 Soraya Rhofir, *Chakra skydancing*,2012, installation, 5 éléments mobiliers « Avalon », bois peint à la bombe, impressions numériques sur vinyle adhésif, collages.

59 Imi Knoebel, *Bild*, acrylic on aluminium, 2014, 203,8 x 204,5 x 4,5cm

60 Image provenant de mes recherches personnelles, quartier du Chemin Vert, Caen.

61 Luciano Fabro, *La doppia faccia del cielo*, monolithe suspendu, 1986

62 Francis Baudevin, *Le ring*, 2004, acrylique

63 Tauba Auerbach, *RGB colorspace atlas volume 1*, 2011, impression numérique offset sur papier mohawk superfine, 3200p, lin, carton de reliure, acrylique, 2011

64 Öyvind Fahlström, *The Planetarium*, 1963, ensemble de 2 panneaux. Peinture variable: 188 formes découpées, aimantées et peintes que l'on peut orienter à son gré sur chacun des 2 panneaux, 197 x 234cm et 57 x 57cm

65 Capture d'écran d'un clip de M.I.A, *Bring the Noize*, 2013

66 Capture d'écran d'un clip de Lilla Namo, *Ny Bil*, 2014

67 Adrian Schindler, *Le fleuve armure*, performance, 2013

68 Image provenant de recherches personnelles, photoshop

69 Bernard Piffarelli, vue de l'exposition *Re-marquable*, frank elbaz, paris, 2014

70 Image provenant de recherches internet, CD-ROMS

71 Pierre Buraglio, *Métro Della Rabbia II*, 1987, panneaux de signalisation de métro récupérés, découpés, montés sur verre, 120 x 100cm

72 Penelope Umbrico, *For Sale/Tvs From Craigslis*t, 2009-2012

73 Bruno Perramant. *Sphères*, 2006, huile sur toile

74 Wade Guyton et Kelley Walker, vue de l'exposition *Empire strikes back*, à Harvard, 2006

75 Image provenant de ma banque d'images personnelle

76 Hugo Pernet et Hugo Schüwer-Boss, *Kid Nation*, vue d'exposition, 2008, Galerie Frank Elbaz, Paris

77 Image provenant de recherches internet, pinata

78 Capture d'écran du clip *Pass This On* de The Knife, 2003

79 Photographie prise au téléphone portable, vue d'atelier, 2014

80 Blinky Palermo, *Flipper,* 1970, screenprint on two sheets, 80 x 60cm

81 Capture d'écran du CD-ROM *Immemory*, de Chris Marker, 1997

82 Allen Ruppersberg, *Preview suite*, 1988, suite of 10 color litographs, 64,8 x 38,1cm

83 Capture d'écran d'une vidéo sur John Baldessari

84 Wilfrid Almendra , *Castello on the Block*, 2007, résine, aluminium, bois, peinture, 75 x 230 x 120 cm

85 Capture d'écran d'un clip de M.I.A, *Bring the Noize*, 2013

86 Capture d'écran du film *Northwest,* de Michael Noer, 2013

87 Constant Dullaart, *Jennifer in paradise*, installation, 2013

88 Dominique Figarella, *Sans titre*, 2009, digigraphie et acrylique sur aluminium, 220 x 300 x 1,5cm

89 Image provenant de recherches personnelles

90 Giovanni Anselmo, *Grigi che si alleggeriscono verso oltremare*, 1982-1996, pierre, câble acier, outremer

91 Alex Katz, *Round hill*, 1977 huile sur toile

92 Bruno Perramant, *Les cavaliers, Franco, Henry IV, Louis XVI, Jeanne d'Arc*, 2005 - 2007
Huile sur toile , 100 x 80 cm, 100 x 100 cm, 92 x 73 cm, 73 x 60 cm

93 Capture d'écran de recherches internet, enseigne publicitaire

94 Capture d'écran de l'onglet d'un document Paint

95 David Hockney, *Livingroom at Malibu With View*, 1988, huile sur toile, 24 x 36cm

96 David Hockney, 3 iphone drawings, 2009

97 Seth Price, *Sans titre*, 2008, vacuum formed high impact polystyrene, 48 x 96 chaque

98 Capture d'écran du film *Les liaisons dangereuses* de Stephen Frears, 1989

99 Juan Araujo, *Canoas 1*, 2007, huile sur toile, 45,5 x 66 cm

Bibliographie/Filmographie

20/27 Revue de textes critiques sur l'art /N°3/M19, 2003

Alice dans les villes, Wim Wenders, 1974

Anthologie de l'OuLiPo, Edition Poésie/Gallimard, 2009.

Any Ever : Ryan Trecartin, ed. par Kevin McGarry, New York : Skira Rizzoli, 2011

Avant-garde et kitsch, dans *Art et culture : essais critiques*, Clément Greenberg, Paris : Macula, 1988

Cher Peintre...., Lieber Maler...., Dear Painter...., Alison M.Gingeras ; Sabine Folie ; Blazenka Perica, Ed. Centre Pompidou, 2002.

David Hockney, A Bigger Picture, editions Tames and Hudson, 2012

Dublinesca, Enrique Vila-Matas, Paris : Bourgois, 2010

Essais choisis, Ovyind Falhström, Les presses du réel, 2002

Exercices de style, Raymond Queneau, Ed. Gallimard, 1979.

Familles, revue DITS n°11, Hornu : Edition du Musée des Arts contemporains de la Communauté française de Belgique, 2008

Festen, Thomas Vintenberg, 1998

Fin de partie, Samuel Beckett, Les éditions de minuit, 1957.

Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique, John Cage, La Main courante, 2002

La chambre claire : note sur la photographie, Roland Barthes, Gallimard, Seuil, 1980.

La Culture du pauvre: étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre, Richard Hoggart, Paris : Les éditions de Minuit, 2012

La Haine, Matthieu Kassovitz, 1995

L'année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961

La société du spectacle, Guy Debord, Edition Gallimard, 1996

Le moment Supports/surfaces, textes de Déborah Laks et Bernard Ceysson, Ceysson Editions d'Art, 2010.

Le sacre des amateurs, Patrick Flichy, Seuil, 2010

L'image peinte en question, article de Françoise-Claire Prodhon, Art Press Hors-série n°16, 1995.

L'obvie et l'obtus : Essais critiques III,Roland Barthes, Editions du Seuil, 1982.

L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Walter Benjamin, Paris : Edition Allia, 2012

Mythologies, Roland Barthes, Edition Points, 2014

Nathalie Granger, Marguerite Duras, 1973

Northwest, Michael Noer, 2013

Oncle Boonmee (celui qui se souvient de ses vies antérieures), Apichatpong Weerasethakul, 2010

Paris-Texas, Wim Wenders, 1984

Petite poucette, Michel Serres, Paris : le Pommier, 2013

Photos de famille : un roman de l'album, Anne-Marie Garat, Actes Sud, 2011.

Profession Reporter, Michelangelo Antonioni, 1966

Qui a peur de Virginia Woolf ?, Mike Nichols, 1967

Robert Rauschenberg, catalogue de l'exposition organisée par la Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, commissariat de Bernice Rose, 2002.

Ryan Trecartin - Internet comme mode de vie, texte de Yann Beauvais, Gruppen n°9 : Une revue de création transdisciplinaire, juin 2014.

SEARCH TERMS : BASSE DEF., Nicolas Thély, Ed.B42, 2012.

The Swimmer, Frank Perry, 1968

Traditions et temporalités des images, sous la direction de Giovanni Careri, François Lissarrague, Jean-Claude Schmitt et Carlo Severi, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 2009.

Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie, Pierre Bourdieu, Les éditions de minuit, 1965.

Unsichtbare Gegner, Valie Export, 1977

Voir le voir, John Berger, Paris : Ed. B42, 2014

Walden : Diaries, Notes and Sketches, Jonas Mekas, 1969

Zoo (A Z and Two Noughts), Peter Greenaway, 1985

Je tiens à remercier Benjamin Hochart, pour avoir accompagné l'avancée de ce mémoire. Thierry Topic pour avoir éclairé bon nombre de soucis techniques. Ainsi que tous ceux qui ont pu alimenter sa construction, Clément Rodzielski, Amandine Osouf, Aliénor Piquot, Hugo Renard, Alice Robineau, Juliette Wanga, Paul Tesson, Gérard Tesson et Claudie Lenoël.